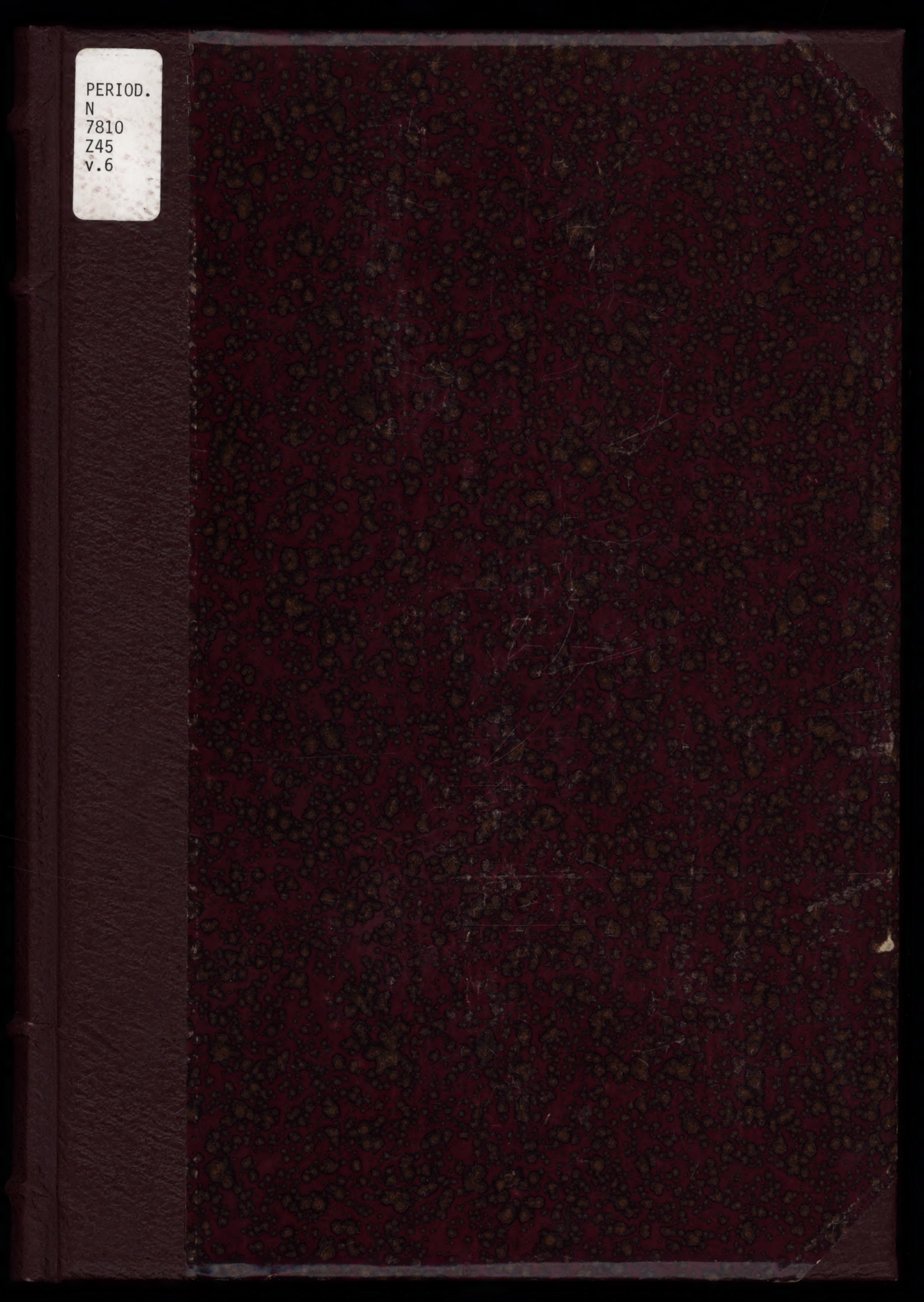
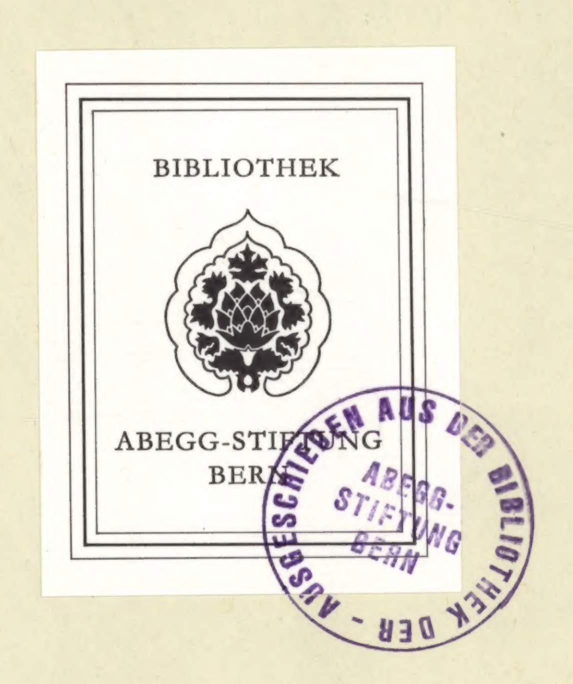


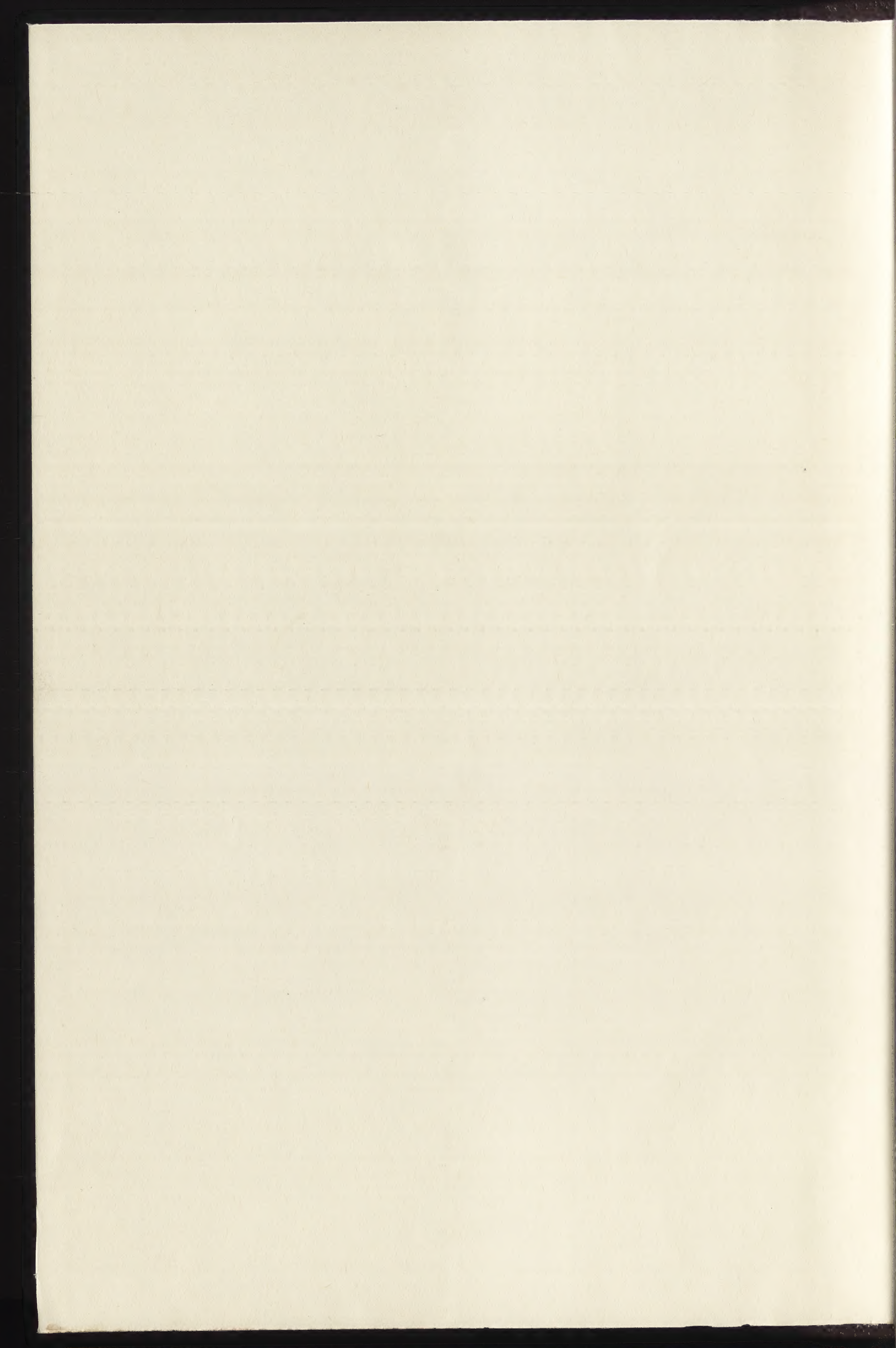


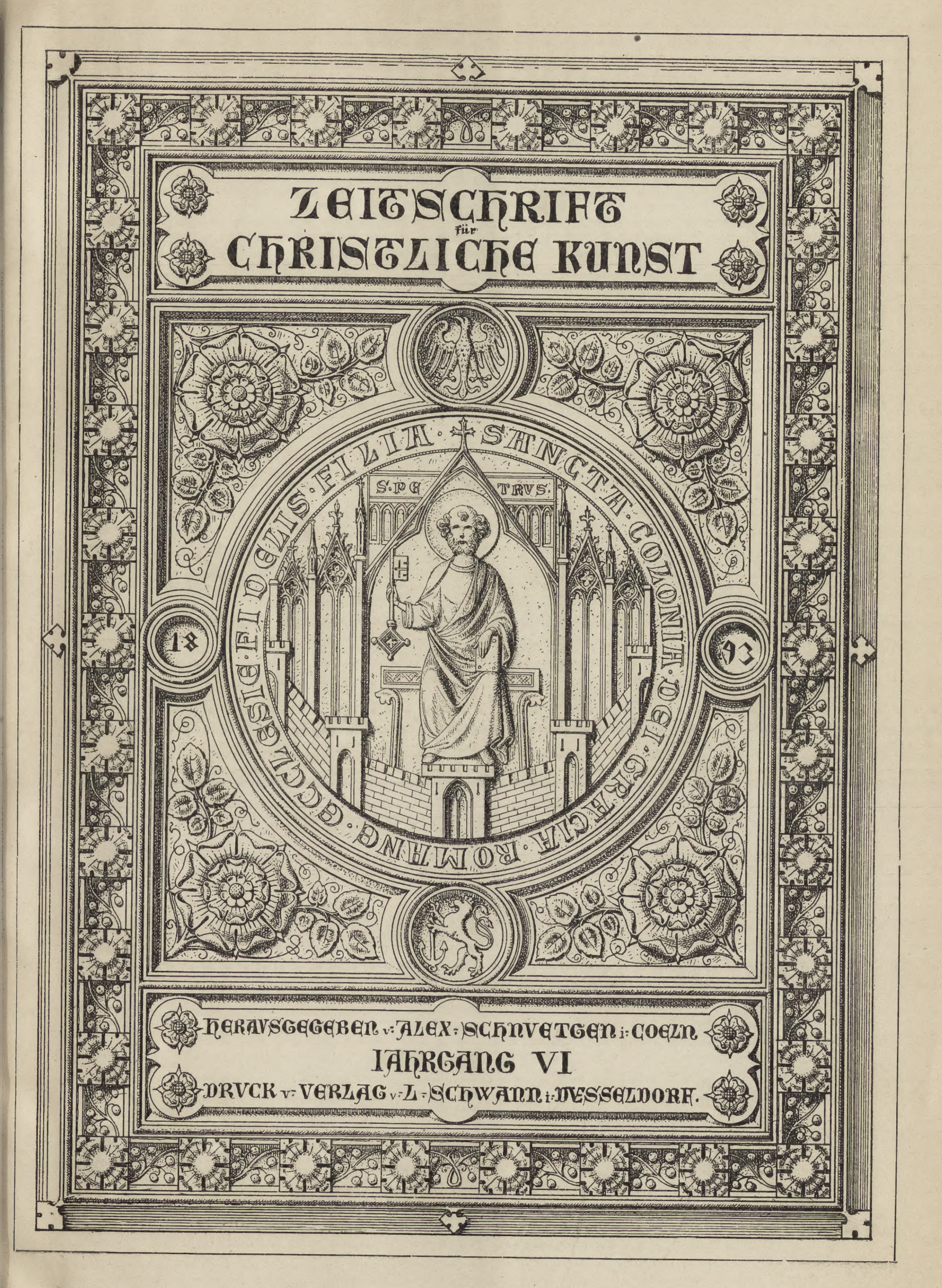
ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON ALEX. SCHNÜTGEN, COELN

JAHRGANG VI

DRUCK U. VERLAG L. SCHWANN, DÜSSELDORF




ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST
SANCTA COLONIA DEI GRACIA ROMANE ECCLESIE FIDELIS FILIA
S. PETRUS
18 93
HERAUSGEGEBEN v. ALEX. SCHNUETGEN i. COELN
IAHRGANG VI
DRUCK u. VERLAG v. L. SCHWANN i. DUESSELDORF.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1893. VI. JAHRGANG. 1893.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Inhalts-Verzeichniss

zum VI. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst“.

I. Abhandlungen.

II. Kleinere Beiträge und Nachrichten.

III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.



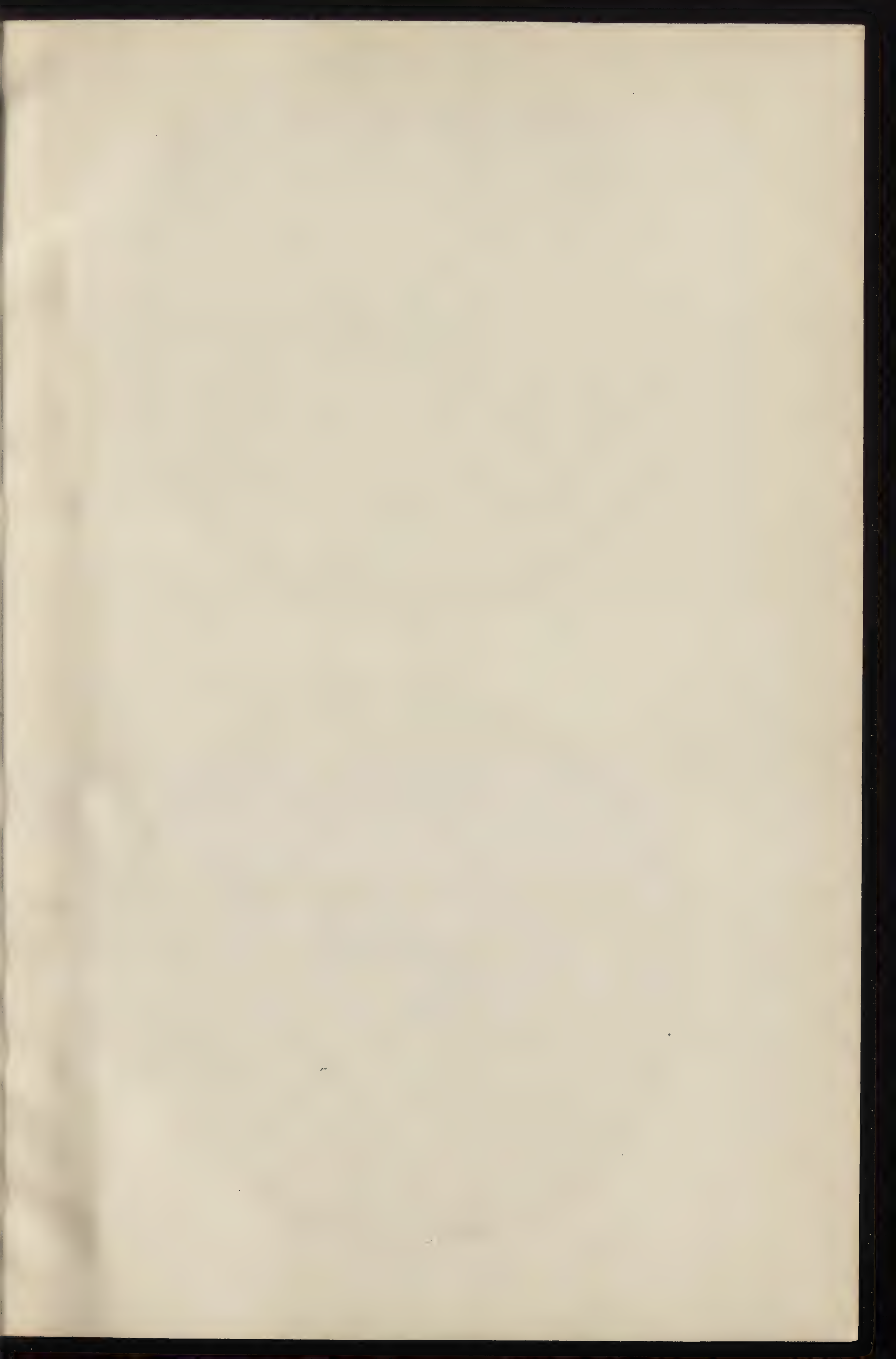


Fig. 1.

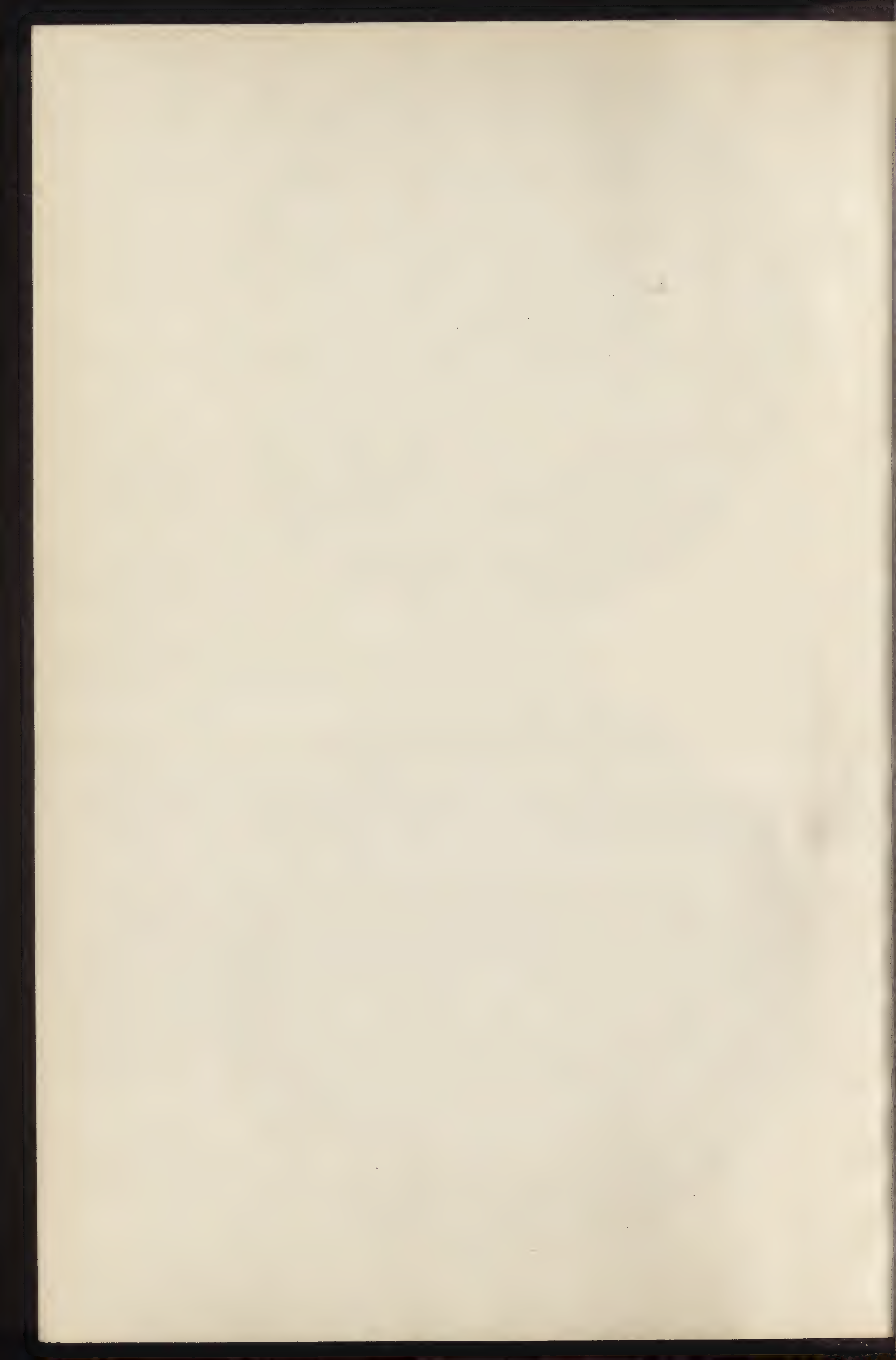


Fig. 1a.



Fig. 2.

Fig. 2a.



Abhandlungen.

Hölzerne Spruchteller oder Bricken aus Güstrow im Museum zu Schwerin.

Mit 2 Farbendrucktafeln.

Sie hier abgebildeten Teller oder Bricken sind bereits von Friedrich Lisch im XXIII. Bande (1858) der »Jahrbücher d. Vereins f. mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde« S. 293 ff. besprochen worden. Sie geben aber noch zu einigen Bemerkungen Anlafs, die das Interesse an denselben erhöhen und daher, bei Gelegenheit ihrer erstmaligen Abbildung, nachgetragen werden mögen.

Die beiden Bricken wurden, wohl erhalten, beim Durchbau eines alten Hauses auf der Nordseite des Marktes zu Güstrow in einem vermauert gewesenen Wandschrank aufgefunden. Der Durchmesser derselben beträgt 16 *cm*, die Dicke des einen 1 *cm*, die des andern beinahe 2 *cm*. Sie sind auf beiden Seiten mit feinen dauerhaften Lackfarben in Schwarz, Roth und Gelb bemalt und stammen offenbar von einer und derselben Hand. Die plattdeutschen „Werldtspröke", mit denen sie ausgestattet sind, deuten auf profanen Gebrauch, und Lisch wird wohl Recht haben, wenn er sagt, dafs sie als Konfektteller gebraucht sein mögen.

Was sie so interessant macht, dafs sind erstens die Verzierungen und zweitens in ganz besonderer Weise die genannten Sprüche.

Von Renaissance keine Spur, alles ist gothisch: das Stabwerk, die Blätter, die Kreuzblumen, die Pafsformen und die Minuskeln.

Ginge es nun nach den Verzierungen, so möchte man die Bricken nach Mafsgabe datirter niederdeutscher Denkmäler gleichen Stils lieber vor als nach 1500 setzen, aber die Schrift stimmt so auffallend mit einem bis zum Jahre 1534 fortgeführten Rechnungsbuch einer Priorin des Klosters Dobbertin überein, welches sich im Grofsherzoglichen Archiv zu Schwerin befindet, dafs man beide, Bricken und Buch, wenn auch nicht auf die gleiche Hand, so doch auf dieselbe Schreibschule zurückführen mufs und daher erstere wohl am besten dem ersten oder zweiten Dezennium des XVI. Jahrh. zuweist. Besonders charakteristisch ist für beide Theile die Ligatur von d und e, wie wir sie oftmals, z. B. in den Wörtern vorde und vyndet sehen. Ferner ist das am Häkchen mit einem senkrechten Zierstrich durchzogene r, wie wir es, freilich nur ein einziges Mal, in dem Worte reke lesen, in dem mit schöner, sicherer, fester, fast männlicher Hand geschriebenen Rechnungsbuch der Priorin die Regel. Demgemäfs sind wir wohl auf dem richtigen Wege, wenn wir die Bricken etwas früher als dieses, etwa in das erste oder zweite Dezennium des XVI. Jahrh. setzen. Lisch plädirt für die Zeit von 1480 bis 1500, gibt aber keine eingehenderen Gründe dafür an; das Dobbertiner Rechnungsbuch hat er damals noch nicht in den Händen gehabt.

Betrachten wir nun den Inhalt des Geschriebenen. Der eine Teller (Fig. 1) enthält zwei Gebete und zwei Sprüche, der andere vier der letzteren und keine der ersteren. Um das Jesusmonogramm des einen steht in kreisförmiger Anordnung das Gebet:

Heelp here goth
uth aller noth:
dorch dynen bytteren doth amen.

(Hilf Herr Gott
aus aller Noth
durch Deinen bitteren Tod Amen.)

Auf derselben Seite am Rande der Spruch:

Vele[1]**) er werth enes swerdes how tho reke**[2]**)**
wen ener bosen tunge steke:
eyn untruwe mynsche myth deme munde
is boser wen eyn arge bose wunde.

(Viel eher wird eines Schwertes Hieb zurecht
denn einer bösen Zunge Stiche;
ein Mensch, untreu mit dem Munde,
ist böser denn eine arge böse Wunde.)

Auf der Gegenseite (Fig. 1 a) in der Mitte um das Christusmonogramm das Gebet:

Ach here vorlene uns dyne gnade:
unde gyff frede in unssen dagen.

(Ach Herr, verleihe uns Deine Gnade
und gieb Frieden in unseren Tagen.)

---

[1]) Man darf ebensowohl v wie w lesen. Noch bis ins XVIII. Jahrh. hinein herrschte der Brauch, den ersten Zug im v ein- und mehrmals abzusetzen.

[2]) tho reke = zurecht. Schon Lisch zitirt die noch übliche Redensart he wert to reke, d. h. er wird wieder gesund.

Auf derselben Seite am Rande der Spruch:

Ayn ider late syck dar an benoghen:
dath syck tho synen handel wyl fogen:
werth he dar baven tho vele begheren:
szo moth he dath grote myth deme kleynen
entberen.[3])

(Ein jeder lasse sich an dem genügen,
was sich zu seinem Handel will fügen;
wird er darüber zu viel begehren,
so mufs er das Grofse mit dem Kleinen entbehren.)

Um das Jesusmonogramm des anderen Tellers (Fig. 2) der Spruch:

So holt men enycheyt recht:
Wen de ene des andren borde drecht.[4])

(So hält man Einigkeit recht,
wenn der eine des anderen Bürde trägt.)

Auf derselben Seite am Rande der Spruch:

Wol dar bespottet my unde de mynen:
de ga tho hus unde besze de synen:
vyndet he sze den ane breck:
szo kame he balde her unde straffe myck.[5])

(Wer da bespottet mich und die Meinen,
der geh' nach Haus' und beseh' die Seinen;
findet er sie dann ohne Gebrechen,
so komme er alsobald her und schelte mich.)

Auf der Gegenseite (Fig. 2a) um eine statt des Christuszeichens die Mitte einnehmende Kreuzblume der Spruch:

Hee is arger wen vorgyfft unde fenyn:[6])
de dar vyenth is unde wyl frunth syn.[7])

(Der ist ärger denn Gift und Pest,
der da Feind ist und will Freund sein.)

De syne frunde proven wyl unde schal:
de prove sze in ungheval:
wenthe frunde der werlt in grother noth:
der gan wol verundetwyntych up eyn loth.[8])

(Wer seine Freunde erproben will und soll,
Der erprobe sie im Unglück.
Denn Freunde der Welt in grofser Noth,
Derer gehn wohl vierundzwanzig auf ein Loth.)

---

[3]) Vergl. Seelmann »Niederdeutsches Reimbüchlein«, Norden und Leipzig 1885, D. Soltau's Verlag, „Künstlike Werldtspröke" S. XIV:

Ein yeder late sick an dem genögen/
Dat sick tho synem Stade wil bögen.
Wert he aver dith tho veel begern/
So moth he dat groth und klein entbern.

und ebendaselbst „Eyn schön rimbökelin" S. 9:

Ein ider late sick an dem benögen/
Dat sick tho sinem handel wil bögen.
Wert he darbaven tho vell begeren/
So moth he dat grote mit dem klenen entberen.

[4]) Vergl. Seelmann a. a. O. S. 52:

. . . . . . so dat volck sick övet/
Tho holden de Enicheit mit recht/
Dat de eine des anderen Vörde drecht.

[5]) Auf die falsche Lesung und gezwungene Deutung der dritten Zeile bei Lisch brauchen wir nicht einzugehen, da im Original alles klar vor Augen steht. Im Uebrigen vergl. Seelmann a. a. O. S. 91:

Wol mi beschimpet und de minen/
De gha tho husz und bese de sinen.
Vindt he denne dar nein gebrek/
So kame he balde und straffe meck.

[6]) feyny = *venenum*, Gift. Noch heute ist die Redensart gebräuchlich: dat is eenen feynysdhen Kerl, d. h. der Kerl hat ein giftiges Wesen, der taugt nicht, vor dem hüte man sich. Vgl. Seelmann a. a. O. S. 87:

Dat du sprekst/ is arger den Fennin.

[7]) Vergl. Seelmann a. a. O. S. 65:

Wo mach doch dem tho sinne sin/
De viendt is und noch wil fründt sin?

und S. 72:

He is arger alse vorgifft und fennin/
De Viendt is und wil noch fründt sin.

[8]) Vergl. Seelmann a. a. O. S. 85:

De sine Fründe pröven will und schal/
De pröve se in ungeval/.
Wente im Gelücke is mennich Fründt/
De in der nodt nich en günth.
Wente Fründe in der nodt/
Der gan wol Twintich up ein Lodt/
Und de men denn ment de besten sin/
Der gaen woll Vöfftich up ein Quentin.

Aehnlich S. 48, wo es wie auf dem Bricken heifst:

Fründe der werlt in groter nodt
Gan veer und twintich up ein Lodt
Und de de besten willen geheten sin/
Der gan wol Twintich up ein Quentin.

Der gleiche Gedanke wieder ähnlich ausgedrückt S. 63, wo von den besten „wol teine up ein quentin" gerechnet werden.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Neuentdeckte vorromanische Wandmalereien.



In wenigen Sätzen und unter Verweisung auf ausführliche Artikel in meinem »Archiv für christl. Kunst« (1893, Nr. 1 u. 2) erlaube ich mir, das Interesse der Leser hinzulenken auf einen neuen Fund, welcher für die Geschichte der kirchlichen Wandmalerei von grofser Bedeutung ist. Diese wies bisher eine breite, klaffende Lücke auf zwischen den Gemälden der St. Georgskirche in Oberzell auf Reichenau einerseits,[1]) welche um die Wende des IX. und X. Jahrh. entstanden, und den über ein und ein halb Jahrhundert später anzusetzenden Wandmalereien der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn und den Deckenbildern im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln andererseits. Nunmehr sind wir in der glücklichen Lage, in diese Lücke ein bedeutendes Mittel- und Verbindungsglied einfügen zu

---

[1]) F. X. Kraus »Die Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau«, Freiburg 1884.

können, welches ein überraschendes Schlaglicht in die bisher völlig dunkel gebliebene Zwischenperiode und auf die Weiterentwickelung der Reichenauer Malerschule wirft. Letzteres ist um so willkommener, als eben der Historiograph der Reichenauer Schule, Hofrath F. X. Kraus in Freiburg, den höchst interessanten Nachweis erbracht hat, dafs dieselbe ein Ableger der Schule von Monte-Cassino ist, welche das Gerichtsbild in St. Angelo bei Capua schuf (»Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml.« 1892).

Nahe der auf riesigem Felsklotz thronenden, von der Natur selbst bis zur Unbezwingbarkeit bewehrten Veste, jetzt Ruine Schalksburg, einem alten Zollernbesitz, liegt auf weitem Bergplateau das unansehnliche Dörfchen Burgfelden, von der Station Lautlingen und Laufen (Linie Tübingen-Sigmaringen) in einer starken Stunde erreichbar. Seine dem hl. Michael geweihte Kirche war einst Mutterkirche einer weitern Umgebung. Sie gehört dem frühesten romanischen Stil an, zeigt einfachste Anlage und schlichte Formen, aber eine für die damalige Zeit auffallend solide und schöne Mauertechnik. Einschiffig, ohne Wölbung, ermangelt sie des Chores ganz, hat aber einen östlich vorgelegten Thurm mit gekuppelten Schallarkaden nach allen vier Seiten in zwei Stockwerken. Ein später seinen Mauern aufgeladener, unsinnig schwerer Dachstuhl war die Ursache, dafs der Bau nach beiden Seiten auswich und Ost- und Westwand bedeutende Risse erhielten. Eben als man das Ganze niederlegen wollte, kamen die Malereien des Innern zum Vorschein, welche den Landes-Konservator Dr. Paulus bestimmten, alsbald dem Abbruch Einhalt zu gebieten, den Bau für den Staat zu erwerben und mit einem Nothdach zu versehen.

Die Malereien ziehen sich in breitem, oben mit einem Mäander, unten durch einfache Bordüre eingegrenztem Streifen über die oberste Fläche der Ost-, Nord- und Südwand hin. Das Hauptbild schmückt die Ostwand: Die Darstellung des jüngsten Gerichts, mit vielen Anklängen an das Reichenauer Gerichtsbild, aber auch mit charakteristischen Verschiedenheiten; dort wie hier Christus mit dem altchristlichen Typus in der Mandorla, dort wie hier das Kreuz von Engeln gehalten, nur in Burgfelden vor dem Richter, bezw. auf seine Gestalt aufgezeichnet; dort wie hier unterhalb die Auferstehung der Todten auf den Posaunenruf der Engel. Aber in Burgfelden fehlt der feierliche Chor der Apostel als Gerichtsbeisitzer, auch die fürbittende Mutter; dafür bereits die Schilderung des Vollzugs des Richterspruchs: die Geleitung der Seligen ins himmlische Jerusalem, die Abführung der Verdammten in die Höllenstadt; die letztere Episode mit besonderer Kraft und Tragik geschildert. Auf der Nordwand folgt ein grofses Christophorusbild, in gothischer Zeit über die alte Malerei gemalt; dann nach einer fast ganz zerstörten Komposition der Apostelchor, in ein Gestühl eingeordnet, vom Maler hier untergebracht, weil ins Gerichtsbild nicht aufgenommen; hierauf eine geschichtliche Erzählung in zwei Akten, ohne Zweifel die Darstellung der Parabel vom barmherzigen Samaritan, in einen Wald mit streng stilisirten Bäumen und einem Hirschlein als Staffage verlegt. Gegenüber auf der Südwand in zwei (oder vielleicht ursprünglich drei) Episoden die Parabel vom reichen Prasser, dessen üppiges Gelage und jammervolles Ende (ein Teufel reifst ihm mit dem Schürhaken die Seele aus der Brust); hierauf apokalyptische Darstellungen: St. Michael stürzt den Drachen, auf einem Berge steht das Lamm (Offenb. 12, 7 ff.; 20, 1 ff., in Verbindung mit 12, 11; 14, 1); Kampfesszenen, welche wohl in Offenb. 12, 17; 13, 7 ihre Erklärung finden. Trotzdem nicht mehr der ganze Cyklus lückenlos erhalten ist, läfst sich doch aus dem Vorhandenen auf Eine grofse einigende Idee schliefsen, wie denn der innere Zusammenhang zwischen dem Gerichtsbild, dem Apostelchor, den eschatologischen Darstellungen und den Parabelbildern nicht zu verkennen ist. Ikonographisch erscheint nicht nur das Gerichtsbild gegen das von Reichenau in höchst beachtenswerther Weise erweitert und fortgebildet, sondern auch der Darstellungskreis der Wandmalerei durch Aufnahme der Parabelbilder und besonders der Kampfesszenen bereichert.

Die Verwandtschaft der Burgfeldener Malereien mit denen von Reichenau ist so unverkennbar und erstreckt sich auf so viele Einzelnheiten der Auffassung, Stilgebung und Technik, dafs man unbedenklich auch die ersteren der Reichenauer Malerschule zutheilen wird.

Insbesondere Eine koloristische Eigenheit findet sich in gleicher Weise auf dem Gerichtsbild und den übrigen Bildern in Burgfelden: der ganze Hintergrund ist in mehrere horizontale, parallel laufende Farbenzonen abgetheilt, wodurch derselbe belebt und die Farbenwirkung des Bildes gehoben wird.

Gleichwohl sind sie nicht als Zeitgenossen der Gemälde von Oberzell anzusehen. Nicht blofs die stoffliche und ikonographische Erweiterung des Cyklus, auch der ganze Stil der Burgfeldener Malereien nöthigt, dieselben einer spätern Zeit zuzutheilen. Die Behandlung und Zeichnung ist in Burgfelden eine viel unbefangenere, freiere und gewandtere; in den mit der altchristlichen Kunst und durch diese mit der altklassischen in Verbindung stehenden Stil ist inzwischen etwas eingeflossen, was nicht mehr rückwärts weist in die lateinisch-karolingische Formenwelt, sondern vorwärts in die romanische Periode, ein stark nationales Element, welches in der Kräftigung des Natursinns, in dem erfolgreichen Streben nach kraftvoller Schilderung des Lebens, in den mit germanischer Kampfesfreude wiedergegebenen kriegerischen Szenen sich verräth.

Auch die Architektur der Kirche, welche diese Malereien birgt, nöthigt zu einer spätern Datirung der letztern. Diese Kirche selbst hat ausgesprochenen frühromanischen Charakter; der Thurm, wie aus der ganzen Technik zu ersehen, gleichzeitig gebaut, zeigt in seinen reich ausgebildeten Schallarkaden bereits das Würfelkapitell, — jene Kapitellform, welche nach den gründlichen Forschungen von Dehio und Bezold (»Die kirchliche Baukunst des Abendlands« 1892, I, 681 f.) zum erstenmal nachweisbar ist am Westchor des Münsters zu Essen in der zweiten Hälfte des X. Jahrh., zum zweitenmal an einer der Bernwardsäulen in St. Michael zu Hildesheim im zweiten Jahrzehnt des XI. Jahrh., welche aber in Süddeutschland später auftaucht als am Rhein und in Sachsen.

Nach unserer bisherigen Kenntnifs des Entwickelungsganges der Malerei im XI. Jahrh. werden wir zunächst nicht geneigt sein, die Burgfeldener Gemälde nach 1050 anzusetzen. Denn um die Wende dieses Jahrhunderts nimmt eine Verfallsperiode ihren Anfang, in welcher die alte Kunst mehr und mehr greisenhaft wird und abstirbt. Hier aber zeigt sich noch eine schöpferische und jugendliche Kraft. Freilich ist dieser chronologische Schlufs nicht sicher und unumstöfslich. Denn einmal konnte bisher die Fortentwickelung der Malerei nach den Reichenauer monumentalen Werken lediglich an den Miniaturen verfolgt werden, und in der Buchmalerei ist zunächst jenes traurige Hinsiechen des alten Stils zu konstatiren. Es wäre immerhin denkbar, dafs die monumentale Malerei sich noch länger in der Höhe gehalten hätte. Sodann ist auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs eine einzelne Schule wie die Reichenauer, gespeist vielleicht durch gesunde Kunsteinflüsse von aufsen, von Italien her, ihre Kraft und Blüthe noch weiter bewahrt hätte. Darum kann vorerst nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob nicht die Burgfeldener Werke der zweiten Hälfte, ja vielleicht dem Ende des XI. Jahrh. zuzutheilen sind.

Die Entscheidung anzubahnen, nicht sie zu geben, ist Zweck dieser Zeilen. Es sei noch angefügt, dafs von Kunstmaler Haaga genaue Kopien der Wandgemälde in ihrem jetzigen Zustand gefertigt wurden und in der königl. Alterthums-Sammlung in Stuttgart zu erfragen sind; in letzterer ist ausgestellt eine in Farben gesetzte Wiedergabe des Gerichtsbildes in natürlicher Gröfse; verkleinerte Abbildungen einiger Szenen und Ansichten der Kirche im »Archiv für christl. Kunst« 1893, Nr. 3. Wie verlautet, beabsichtigt die württembergische Regierung eine kolorirte Ausgabe des Ganzen.

Noch möchten wir die Aufmerksamkeit der Sachverständigen auf eine in Burgfelden zu Tag getretene Kuriosität aufmerksam machen. Unter den Malflächen finden sich nämlich Thontöpfe eingemauert; henkellose, längliche, runde Töpfe mit ebenem Boden, aus rothem oder grauem Thon, liegend eingesenkt in viereckige Löcher, welche aus den Quadern ausgemeifselt wurden. Die Töpfe sind ausgefüllt mit Steinen und Mörtel und ihre mit Mörtel sorgfältig verschlossene Oeffnung liegt unmittelbar unter dem Malbewurf. Welchem Zwecke können diese Töpfe gedient haben? An blofse Ausfüllung der Rüstlöcher kann wegen Lage und grofser Zahl der Töpfe nicht wohl gedacht werden. Reliquien fanden sich bei sorgfältiger Oeffnung einiger nicht vor. Ich kann mir nur denken, dafs die Krüge eingemauert wurden in der Absicht, den Malgrund zu entfeuchten und die Haltbarkeit der Malereien zu sichern; oder aber, dafs vielleicht der untere leere Raum mit Weihwasser ausgefüllt war, welches inzwischen verdunstet ist; diese Beisetzung von Weihwasser hätte denselben Zweck, wie die anderwärts bezeugte Einmauerung von Reliquien. Vielleicht aber weifs ein verehrter Leser noch eine bessere Erklärung.

Tübingen. Paul Keppler.

Das St. Vincenz-Haus in Hofheim i. T.

Mit 4 Abbildungen.



einrich Vincenz Johann Buzzi, geb. zu Leyden, gest. am 5. Juli 1876 in Frankfurt a. M., war ein Mann voll edlen Wohlthätigkeitssinnes. Eifrig und unermüdlich in seiner kaufmännischen Berufsthätigkeit, einfach in Bezug auf seine Person, erwarb er sich ein ansehnliches Vermögen, welches er aufser einigen Legaten an entferntere Verwandte — er war unverheirathet geblieben — ausschliefslich für milde Stiftungen letztwillig bestimmte. Seiner Vaterstadt Leyden hinterliefs er 30 000 holl. fl. für das städtische Arbeitshaus (Stedelyk Werkhuis), dem Armenbad in Soden i.T. 18 000 Mk. zur Erweiterung der Anstalt. Das Hauptvermögen aber stiftete er zur Gründung zweier Wohlthätigkeits-Anstalten, von welchen die eine für die Aufnahme sittlich gefährdeter oder verwahrloster Kinder behufs Heranbildung derselben zu einem religiös sittsamen und arbeitsamen Leben bestimmt sein sollte, während in der anderen arme kränkliche oder erkrankt gewesene und in Rekonvalescenz begriffene Kinder zur Wiederherstellung ihrer Gesundheit vorübergehend verpflegt werden sollen.

Die letztere Anstalt ist es, welche ich den geschätzten Lesern der Zeitschrift in Wort und Bild vorzuführen veranlafst werde.

Die Errichtung derselben lag der katholischen Kirchengemeinde in Frankfurt a. M. als Universalerbin ob. Das Stiftungshaus sollte nach Bestimmung des Stifters in einem gesund gelegenen röm.-katholischen Orte auf dem Lande, nicht allzuweit von Frankfurt entfernt, jedoch auch nicht in unmittelbarer Nähe der Stadt errichtet werden. In der Regel sollen nur solche Kinder Aufnahme finden, deren Eltern seit mindestens zwei Jahren in Frankfurt oder dessen näherer Umgegend wohnen.

Ernst Franz August Münzenberger, der allzu früh verstorbene Förderer aller katholischen Institutionen, insbesondere der auf christliche Kunst und Wohlthätigkeit gerichteten Bestrebungen, war damals Stadtpfarrer in Frankfurt. Buzzi hätte keinen umsichtigeren und eifrigeren Vollstrecker seines letzten Willens finden können. Die Stiftung war so recht nach Münzenberger's Sinn, galt sie doch seinen Lieblingen, den armen Kindern. Die Wahl und der Ankauf des Bauplatzes, die Errichtung des Hauses und die Einrichtung der Anstalt sind das eigensteWerk seiner nie rastenden Thätigkeit. Der Ankauf des Geländes hatte, wegen der starken Parzellirung desselben und der deswegen nothwendig gewordenen mannigfachen Unterhandlungen mit den vielen Besitzern, besonders grofse Schwierigkeiten geboten.

Der Platz ist trefflich gewählt: in gesundester Gegend und nächster Nähe des durch seine Kaltwasser-Heilanstalt bekannten Taunusstädtchens Hofheim, an sanft ansteigendem Hügelgelände, 5 Minuten von der Bahnstation gelegen, von Laub- und Nadelholzwäldern dicht umgeben, entspricht derselbe allen Anforderungen, welche man an einen Luftkurort stellen kann. Er umfafst ca. 12 Morgen Ackerland mit Baumgärten und 20 Morgen Nadel- und Laubholzwaldungen. Der Wald grenzt unmittelbar an den Hof und den Spielplatz der Kinder, er bildet bei guter Witterung fast den beständigen Aufenthaltsort der letzteren.

Das Haus steht auf dem höchsten Punkte des Platzes, nach allen Seiten frei in warmer sonniger Lage, gegen den Nordwind durch die gegenüberliegenden Taunusberge geschützt. Von seinen Fenstern und der Terrasse aus hat man den schönsten Blick auf die Berge, das Städtchen zu Füfsen, die Wallfahrtskapelle auf der Höhe. Es enthält im Erdgeschofs die Wirthschaftsräume, im Hauptgeschofs Hauskapelle und Unterrichtssäle, in den oberen Stockwerken die Schlafräume.

Das Erdgeschofs (Fig. 2) ist rückwärts an den Berg gelehnt, so, dafs man vom Hofe durch das Treppenhaus unmittelbar in das Hauptgeschofs eintritt. Es enthält hier die Keller, die Waschküche und den Baderaum. Nach vorne liegen Küche und drei Speisezimmer. Das Hauptgeschofs (Fig. 3) enthält im östlichen Flügel die Hauskapelle, äufserlich durch das grofse Mafswerkfenster in der Nordfassade (Fig. 1) und den Chorausbau auf der Südseite des Hauses kenntlich; an die Kapelle anstofsend ein Zimmer als Sakristei und ein Zimmer für den Geistlichen, ferner im Hauptbau zwei grofse Säle für Unterricht und Arbeit sowie ein Ansprachzimmer, zuletzt den Haupteingang mit doppelter Vorhalle und den rückwärtigen Eingang durch das Treppenhaus. Die Kapelle hat eine flache Decke, das Chörchen derselben aber ist mit einem

Kreuzgewölbe versehen. In jüngster Zeit sind Kapelle und Chörchen mit einfachen gemalten Fenstern ausgestattet worden. Das erste Obergeschofs (Fig. 4) enthält im östlichen Flügel, oberhalb der Kapelle, die Zimmer der Leiterinnen der Anstalt, zur Zeit Schwestern aus der Genossenschaft der armen Dienstmägde Christi. Eine Wendeltreppe, welche sich in der Hauptfassade (Fig. 1) als Flankirthürmchen zeigt, verbindet diese Räume direkt mit den Wirthschaftsräumlichkeiten im Erdgeschofs. Der Altarraum der Kapelle ist nicht durch ein Zimmer, sondern durch eine offene, dem Wald zugekehrte Veranda überbaut. Aufserdem liegen in diesem Stockwerke noch drei Schlafsäle und ein gröfseres Schlafzimmer. Der zweite Oberstock hat dieselbe Eintheilung wie der erste; hier befinden sich hauptsächlich die Schlafräume für die Kinder. Die vorerwähnte Wendeltreppe führt als Nebentreppe auch in dieses Stockwerk hinauf. Alle Räume sind hoch und luftig; breite, helle Gänge durchziehen das Haus und eine bequeme Treppe verbindet die Stockwerke untereinander. Auch ist in jedem der letzteren eine Closetanlage, bestehend aus Vorraum und zwei Closets mit Wasserspülung angebracht.

Das Erdgeschofs ist in Bruchstein-, das Hauptgeschofs in Backsteinmauerwerk aufgeführt, die beiden Obergeschosse sind Fachwerkbau. Das Bruchstein- wie das Backsteinmauerwerk lassen das Material zu Tage treten und sind mit Weifskalkmörtel verfugt, während die Gefache des Fachwerkbaues glatt, mit dem Holzwerk bündig verputzt und mit Kalkmilch abgeweifst sind. Das rothbraun gestrichene Holzwerk, welches an den Fenstereinfassungen und sonstigen hervorragenden Theilen farbig gefafst und einfach bemalt ist, hebt sich von den hellen Putzflächen kräftig ab. Die letzteren sind durch roth aufgemaltes Ornament belebt und mit rothen Linien eingefafst. Die Gesimsgliederungen, die schmiedeeisernen Wasserspeier, die Dachvorsprünge und Untersichten sind farbig bemalt, die letzteren ausschliefslich mit rothen Ornamenten in einfacher Zeichnung auf weifsem Grunde. Durch diesen hellen Anstrich erscheinen die sehr kräftig vortretenden Dachvorsprünge dennoch leicht; sie bilden mit dem rothen Ornament eine schöne Umrahmung der Giebel und eine wirkungsvolle Einfassung des Dachwerkes.

Von den vier Fassaden des Gebäudes ist jede anders gestaltet, je nach der Eintheilung und der Bedeutung der angrenzenden Räume. Alle Fassaden sind belebt durch Giebel, Erker, Veranden, Wasserspeier und Malerei. Die in Fig. 1 dargestellte ist die nordöstliche dem Städtchen zugekehrte Ansicht. Das Haus hebt sich in seiner hellen, vielgliedrigen Erscheinung und seinen scharf gezeichneten Konturen malerisch von dem dunklen Waldeshintergrund ab und blickt freundlich hinunter in die weite Landschaft, wozu die Verwendung des verschiedenartigen Materiales, vor Allem aber der weifse Kalkton sowohl des Fugenverstriches am Mauerwerk, als auch des Fachwerkverputzes recht wesentlich beiträgt.

Es ist jammerschade, dafs der Fachwerkbau bei uns so zu sagen auf den Aussterbeetat gesetzt ist; in den Städten ist er fast allenthalben verboten und auch auf dem Lande beschränkt durch die unsinnigen Bestimmungen der Feuerversicherungsanstalten. Und doch ist er laut statistischen Nachweisen die gesundeste Bauart für menschliche Wohnungen. Was haben unsere Vorfahren Herrliches in dieser Bauart geleistet, wie reizend und unerschöpflich an Motiven, Ornamenten, Verzierungen, von den allereinfachsten bis zu den reichsten haben sie dieselbe auszugestalten gewufst! Wie freundlich lacht so ein Rheindörfchen mit seinen heiteren Fachwerkbauten dem Wanderer entgegen! Nur wenige stehen noch; viele, viele der prächtigsten Holzhäuser in den Rheinstädten sind vernichtet, abgebrannt, der — Feuerversicherungsprämie zum Opfer gefallen. Und welchen Ersatz haben wir dafür erhalten? Man gehe nur hinaus auf ein modernes Bauerndorf, betrachte in den Rheinstädtchen die Häuser, welche an Stelle der alten entstanden sind: öde Langeweile, krasse Gedanken- und Formlosigkeit starren Einem entgegen!

In Oberhessen, in der Umgegend von Marburg, finden sich noch heute Reste einer sehr wirkungsvollen Belebung der Putzflächen an Fachwerkbauten: Auf den noch frischen und weichen Kalkputz wurde mit einem Spachtel das Ornament leicht in die Fläche vertieft und schwach modellirt, alsdann die vertiefte Ornamentfläche mit Kalkmilch, auch wohl mit Farbe leicht angelegt. Die Tradition dieser Dekorationsweise hat sich bis auf unsere Zeit und zwar in Ornamentformen erhalten, welche ihren mittelalterlichen Ursprung deutlich erkennen lassen. Ich hätte diese Dekoration der Fachwerkfüllungen gerne am Vincenz-Haus in Anwendung gebracht, aber es stellten sich unüberwindliche

Fig. 1. Nordöstliche Ansicht gegen Hofheim.

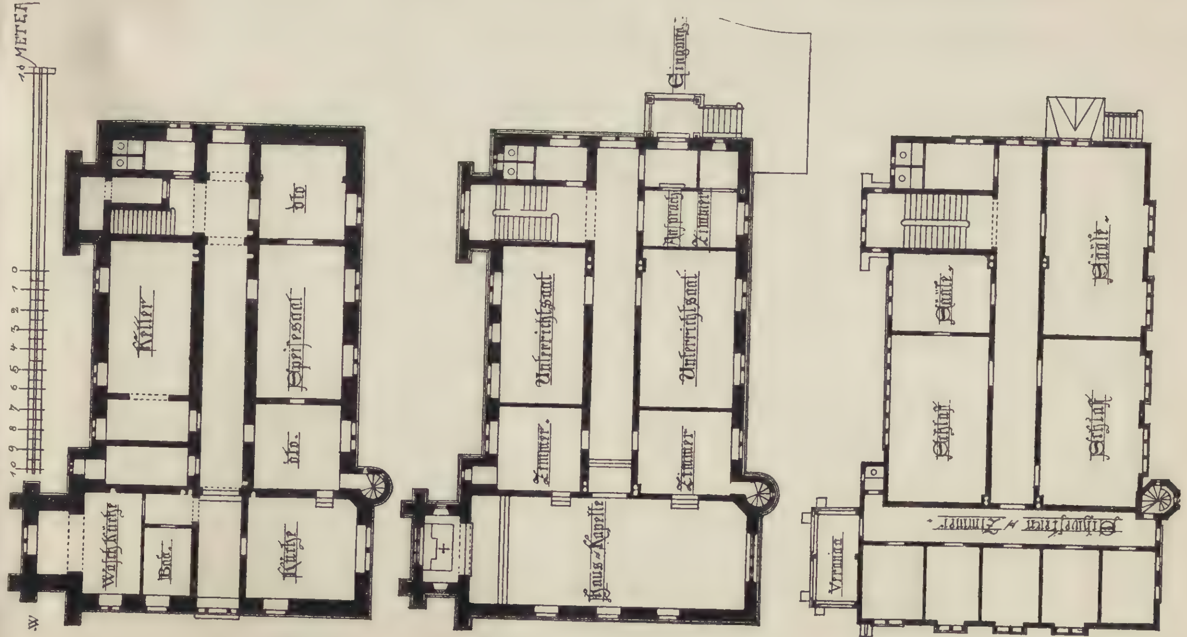


Fig. 2. Grundrifs des Erdgeschosses.

Fig. 3. Grundrifs des Hauptgeschosses.

Fig. 4. Grundrifs des Obergeschosses.

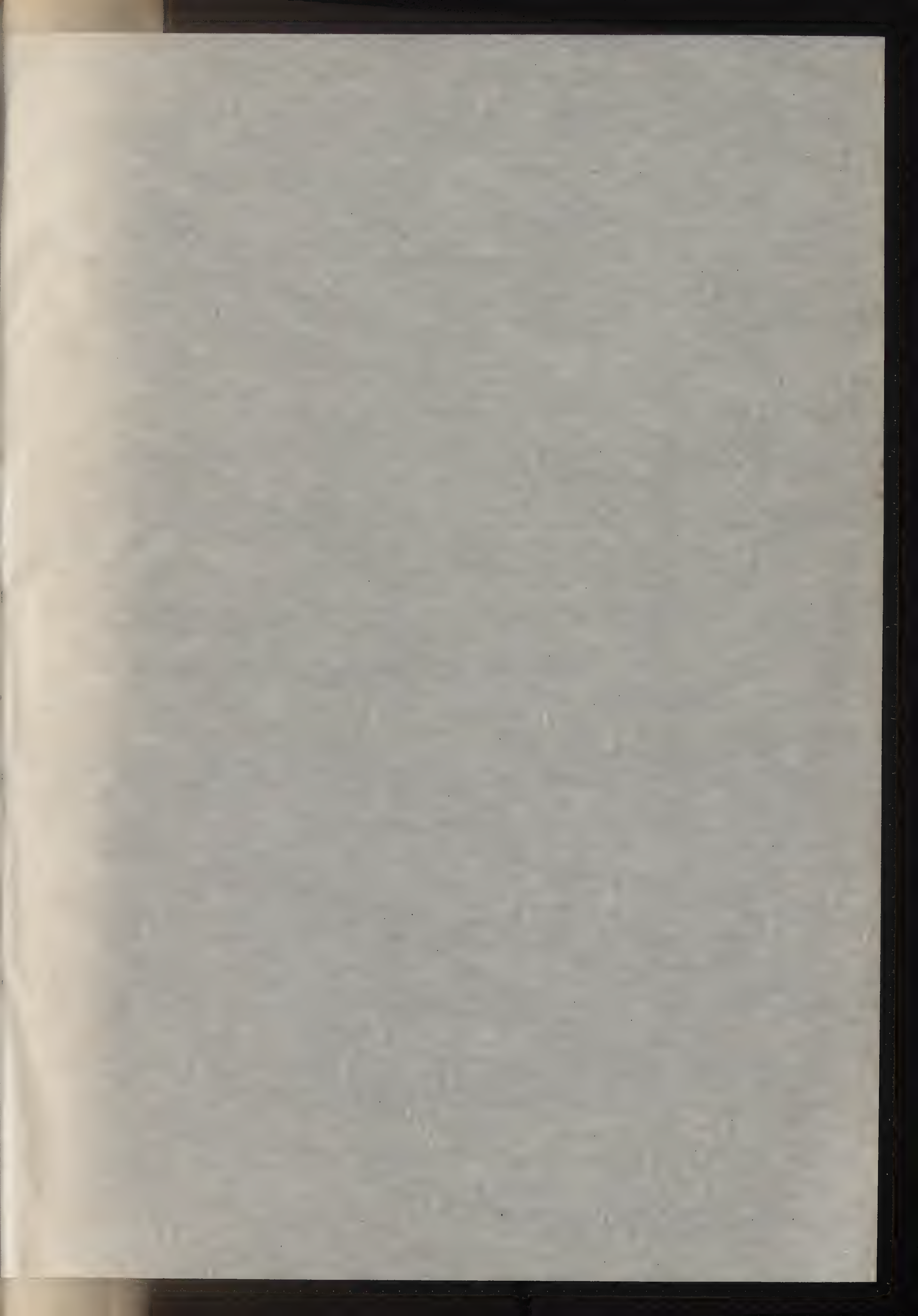
Schwierigkeiten entgegen. Vor allen Dingen waren die Arbeiter dafür nicht geschult — an dem Nichtkönnen der zur Verfügung stehenden Arbeitskräfte scheitert so manchmal der gute Wille des Architekten — es war denselben nicht möglich, den Charakter des Ornamentes richtig wiederzugeben. Ich mufste mich daher mit Aufmalen des letzteren in Kalkfarbe begnügen. Die Ornamente wurden auf die Füllungen aufgetragen und ohne Konturen mit einem kräftigen rothen Lokalton angelegt, an den Ausläufen etwas dunkler nachgeholt. Die Farben haben in ihrem jetzt sechsjährigen Bestehen nichts von ihrer ursprünglichen Kraft und Frische eingebüfst. Solche aufgemalten Flächenornamente habe ich vielfach an alten Fachwerkhäusern am Rhein unter der Tünche gefunden und zwar direkt auf den ursprünglichen Putz aufgemalt.

Sehr schlimm ist aber der Architekt mit der Zimmermannskunst daran, wenn es sich darum handelt, auch nur einfache und handwerksmäfsig herzustellende Verzierungen ausführen zu lassen. Dort ist die Tradition vollkommen abhanden gekommen. Vor einigen Wochen war ich in dem elsässischen Städtchen Reichenweyer, welches noch eine Fülle von reizenden Ueberresten aus dem Mittelalter und der Frührenaissance besitzt. Dort fand ich an den beiden Giebelpfosten eines alten Fachwerkhauses zwei auf der Ecke stehende lebensgrofse Figuren geschnitzt, einen Schlosser und einen Zimmermann in ihren Werkkleidern darstellend, mit Schurzfell, Hammer und Zange bezw. Axt. Die Figuren sind flach auf die Pfosten aus dem vollen Holz geschnitten, etwas handwerksmäfsig zwar, aber mit vollem Verständnifs für die gute Wirkung, und durchaus stilvoll behandelt. An einem anderen Hause sind reizende Ornamente und Verzierungen in die Fläche der Fachwerkpfosten und Riegel eingeschnitten, an dem dritten eine prächtige Fensterumrahmung, eine Auskragkonsole u. s. w. Alle diese Arbeiten sind offenbar vom Zimmermann gemacht und zwar ohne Modell, denn jede Verzierung ist anders, so, wie sein künstlerischer Sinn es dem Verfertiger im Augenblicke der Arbeit eingab. Gerade solche Details bilden einen Hauptreiz an den alten Fachwerkhäusern. Leider ist das heute kaum mehr zu erreichen: gesetzt, der Architekt hätte den „kühnen" Gedanken, eine soeben besprochene Pfostenfigur aufschnitzen zu lassen, da mufs er zuerst die Zeichnung thunlichst in Naturgröfse machen, dann ein Modell anfertigen lassen und zuletzt wird der Holzschnitzer herbeigeholt. In vielen Fällen erkennt der Verfasser nachher sein Werk nicht mehr wieder, in den meisten findet er nicht wiedergegeben, was er gewollt hat; aber allen diesen Arbeiten fehlt die naive Frische und Ursprünglichkeit, die geschickte Benutzung des Materials und der damit verbundenen Zufälligkeiten.

Kehren wir zu dem St. Vincenz-Haus zurück: Es bleibt noch zu berichten übrig, dafs dasselbe in den Jahren 1886/87 erbaut wurde und die Baukosten 72 000 Mk. betragen haben. Im Juni 1888 wurde das Haus und die Anstalt im Sinne des Stifters eingerichtet. Dieselbe kann 30 bis 40 rekonvalescente Kinder gleichzeitig aufnehmen, aufserdem hat sie noch einige Schlafräume, einen Speise- und einen Arbeitssaal für erwachsene Mädchen, welche in Geschäften thätig sind und gegen einen mäfsigen Pensionspreis sich hier von den Anstrengungen ihres Berufes erholen und neu kräftigen können. Diese letztere Einrichtung hat sich als ganz besonders wohlthätig erwiesen. Ferner ist ein eigener Saal für Schulkinder eingerichtet, welche während der Ferienzeit ebenfalls gegen mäfsigen Pensionspreis dem Hause anvertraut werden können und zuletzt sind noch einige Zimmer zur Aufnahme erholungsbedürftiger, wenig bemittelter Damen übrig, welche Zimmer im Sommer fast immer besetzt sind. So gewährt die Anstalt während einer Sommersaison oft über 200 Menschen Erholung und Wiedergenesung.

Die rekonvalescenten Kinder bleiben gewöhnlich vier Wochen in Pflege, besonders schwachen und noch der Stärkung bedürftigen kann dieselbe auf weitere vier Wochen verlängert werden. Aufser einer täglichen Handarbeitsstunde haben die Pfleglinge keinen Schulunterricht, sondern tummeln sich bei schönem Wetter unter Aufsicht den ganzen Tag über in dem der Anstalt gehörenden und durch Einfriedigung nach Aufsen abgeschlossenen Wald umher. Die Regentage werden im Hause zugebracht, wofür ein grofser Spielsaal eingerichtet ist. Im Sommer 1889 wurde 91, 1890 86 und 1891 137 Kindern Aufenthalt und Pflege in der Anstalt zu Theil.

Frankfurt a. M. M. Meckel.

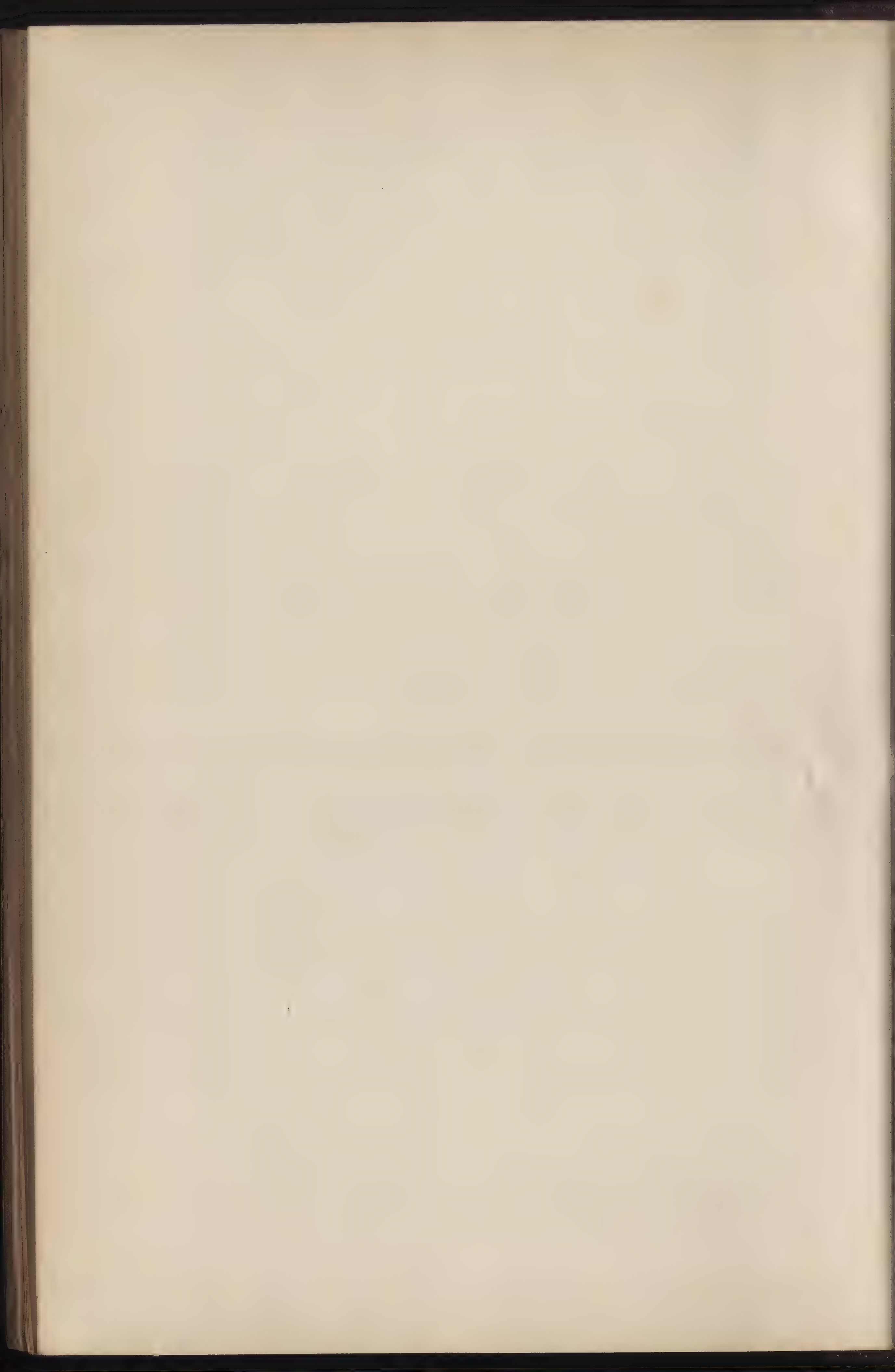


[illegible]

[illegible]



I. Die Madonna mit dem Kinde und sechs Engeln.
Bemaltes Holzrelief, Mittelstück des Pallant'schen Altares. (Köln, Sammlung Nelles.)
Abhandlung folgt in Heft 2.



Entwurf eines romanischen Hochaltars.

Mit Abbildung.



ehr grofs ist die Zahl der namentlich auch in Deutschland erhaltenen romanischen Kirchen. Viele von ihnen sind besonders in den letzten Jahrzehnten restaurirt worden und an die Herstellung des Aeufsern hat sich mannigfach auch eine Erneuerung des Innern angeschlossen, welche zumeist in der Beschaffung neuer Möbel bezw. Altäre bestand. Die in ihnen vorhandenen, gewöhnlich aus weichem Holz gebildeten Barock- und Rokokoaltäre waren morsch geworden, oder erschienen aus anderen Gründen der Erhaltung nicht mehr werth, und manchen der letzteren würde man nicht nachzutrauern brauchen, wenn ihre sogen. romanischen Nachfolger diesen Ehrennamen in Wirklichkeit verdienten. In der Regel sind es zopfige Gebilde, denen hier und da ein Rundbogen aufgesetzt und ein romanisirendes Ornament angehängt ist, Mifsgeburten, die als ein Hohn erscheinen auf die ernsten und strengen Formen des alten Bauwerkes. Weniger stark erscheint der Widerspruch, wenn sie in neue romanische Kirchen aufgenommen sind, die, eine vornehmlich im letzten Jahrzehnt fast nur in Deutschland eingeführte Eigenthümlichkeit, von den alten Vorbildern durchweg nur den Namen, in der Regel nicht einmal das Material übernommen haben. Weil sie selber keinen Charakter haben, bezeichnen die stillosen Möbel zu ihnen keinen besonderen Gegensatz, weder der zopfige Aufbau, noch das verwaschene Ornament, noch auch die modernisirten Figuren mit ihren kranken Farben. — Hier, also an sehr bevorzugter Stelle, zeigt mithin die kirchliche Kunstthätigkeit unserer Tage ohne Zweifel einen recht wunden Fleck, und es drängt sich vor Allem die Frage auf, wie er etwa geheilt werden könnte. Die Neuausstattung alter romanischer Kirchen ist in vielen Fällen berechtigt, mannigmal eine Nothwendigkeit, und neue romanische Bauten sind in der Regel da nicht zu verhüten, wo mifsverstandene praktische oder einseitig malerische Rücksichten uneingeschränkt das Feld behaupten. Die einen wie die anderen Kirchen bedürfen Altäre, und die Frage ist nur, wie diesem Bedürfnisse wohl auf würdige Art entsprochen werden könne.

Es fehlt nicht an einsichtigen Archäologen und auch Künstlern, welche für die romanische Kirche die Beschaffung gothischer Altäre unbedenklich gestatten, wenn nicht gar verlangen. Sie begründen dieses Zugeständnifs mit der, hier freilich mifsverständlich angewendeten, Thatsache, dafs das spätere Mittelalter gerade so verfahren sei; ferner berufen sie sich darauf, dafs die romanische Periode den Altaraufsatz gar nicht oder nur in kümmerlichen Anfängen gekannt und es der gothischen Epoche überlassen habe, ihn auszubilden bis zu einer hohen Stufe der Vollendung. So unbestreitbar die letztere Behauptung ist, so wenig ist sie geeignet, die vorliegende Schwierigkeit zu lösen. Denn abgesehen davon, dafs, was von den Altären gilt, von allen Kirchenmöbeln behauptet werden darf, mithin die Konsequenz vollständige gothische Ausstattung verlangen müfste, ist doch der Verzicht auf die Lösung der damals nicht gestellten Aufgabe kein Beweis dafür, dafs es unmöglich sei, für die erst später eingetretenen Bedürfnisse und Einrichtungen durchaus stilgemäfse Lösungen auch im Rahmen des romanischen Formenkreises zu finden. Was die Plastik des XII. und XIII. Jahrh. in Stein, Metall und selbst in Holz geschaffen hat, stellt doch einen so reichen und mannigfaltigen Schatz dar, dafs in ihm vollständig die Elemente enthalten sind für die hier in Frage kommenden Gestaltungen, und es bedarf wohl nur der Vertiefung in diesen Formenkreis, um für Neuschöpfungen talentvollen Künstlern, in erster Linie Bildhauern, den richtigen Weg zu zeigen.

Insoweit es sich um Altäre handelt, bietet die romanische Periode zunächst das Vorbild der Baldachin- oder Ciborien-Anlage. Wo für diese der Breiten- und Höhenraum in völlig hinreichendem Mafse vorhanden ist, was die Ausnahme bilden dürfte, und wo für sie die Mittel vorliegen, die (insofern es sich um die Ausführung in Stein handelt) sehr reichlich zugemessen sein müfsten: da wird sie sich auch jetzt noch, aber in der Regel wohl nur für den Hochaltar, ganz besonders empfehlen, und es wird nicht allzu schwer sein, dafür eine in Bezug auf die Gesammtwirkung wie die Einzelheiten befriedigende Lösung zu finden, wie Essenwein sie für den herrlichen Chor von St. Maria im Kapitol zu Köln gewonnen hat. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dafs solche Altäre

auch in Holz ausgeführt werden können. Die Säulen hätten dann, auf steinerne Postamente gestellt und etwa mit dünnen Messingröhren umkleidet, ein flaches Giebelzeltdach zu tragen, dem im Inneren durch eingespannte mit Bögen versehene Leisten eine gewölbeartige Gestaltung gegeben werden könnte.

Jeder Baldachinaltar aber verlangt aus ästhetischen und namentlich aus praktischen Gründen für die Mensa eine Bekrönung und für diese bedarf es einer neuen Erfindung. Es kommt also auch hier wieder auf den Altaraufsatz hinaus, und dieser wird verschieden zu behandeln sein, je nachdem es sich um einen Hoch- oder Seitenaltar handelt.

Beschränken wir uns diesmal darauf, für den romanischen Hochaltar und seine Konstruktion einige Gesichtspunkte aufzustellen. Was zunächst den Altartisch anbetrifft, der nur ausnahmsweise aus anderem Material als aus Stein gebildet werden soll, so fehlt es hier nicht an alten Vorbildern, weder für die Sarkophag-Mensa, die am einfachsten mit Blendarkaden zu verzieren ist, wie in Werden, Gerresheim, Brauweiler, noch für den Säulentisch, wie in der Allerheiligenkapelle zu Regensburg und im Dom zu Braunschweig, noch auch für das gemischte System, welches zwischen den Frontsäulen figürliche Darstellungen sich entfalten läfst, daher einen besonderen Reichthum in der Ausführung gestattet. Im Unterschiede aber von den alten Altartischen, die keiner Rückwand bedurften, weil sie nicht die Bestimmung hatten, einen Aufsatz zu tragen, darf jetzt auf die Errichtung eines solchen Hinterbaues nicht mehr verzichtet werden, damit er dem Aufsatze als Träger diene und nicht etwa die Tischplatte selber, die dadurch leicht als zum blofsen Sockel degradirt erscheinen könnte, also zu einer ihrer erhabenen Bestimmung durchaus nicht entsprechenden Aufgabe.

Der Aufsatz verlangt heute ein unmittelbar auf ihm stehendes verschliefsbares Tabernakulum, und über demselben ein von einem Baldachin bekröntes Expositorium. Der aus diesen beiden sich zusammensetzende Thurm, dessen Höhe zumeist bestimmt wird durch das in der Regel hinter bezw. über ihm sich entfaltende Mittelfenster, würde aber zu isolirt, die ganze Erscheinung viel zu dürftig und öde, die Umgebung viel zu schmucklos und gedankenarm sein, wenn ihn nicht mit bezüglichen Darstellungen versehene Tafeln flankiren würden. Diese würden, bis zur Höhe des möglichst niedrig zu bemessenden Tabernakels hinaufgeführt, eine Art von Sockel bilden, dessen schon konstruktiv nicht gut zu entbehrende Unterstufe als Leuchterbank um so geeigneter wäre, als eine solche ohnehin aus praktischen Rücksichten nur ungern entbehrt wird, obwohl das Mittelalter sie nicht gekannt hat. Auf diesen Seitentheilen des Tabernakels könnten Leuchter aufgestellt werden, zumal bei der Ausstellung des Sanctissimum, auch Reliquien oder sonstige Schmuckgegenstände je nach der Bedeutung des Festes bezw. der liturgischen Feier. Viel monumentaler und wirkungsvoller wäre es, architektonisch eingefafste selbständige Bildertafeln darüber sich aufbauen zu lassen, mit Anschlufs an die Expositionsnische und mit dieser harmonisch sich unterordnenden Frontispizbildungen. Diese Tafeln könnten mit der Laube verbunden, aber auch so lose an sie angegliedert sein, dafs eine Benutzung derselben von der einen wie von der andern Seite möglich, also durch einfaches Umstellen eine Verschiedenheit der Darstellungen und der Wirkung zu erreichen wäre. Diese ganze Einrichtung erfordert aber unter allen Umständen zunächst künstlerisch abgewogene Rücksichtnahme auf die Mafsverhältnisse des Chores, bezw. der Hauptapsis, wie auf deren Wand- und Fenstergestaltung, sodann eine richtige konstruktive Behandlung, endlich für die architektonische, ornamentale und figurale Ausstattung, die nur durch eingehendes Studium der alten Denkmäler zu erreichende Korrektheit der Formen. Das eine aber wie das andere, Schmuck wie Konstruktion, ist wesentlich bedingt durch das Material, als welches Stein, Metall und Holz in Frage kommen können, jedes mit den ganz eigenartigen Anforderungen, welche es an die Verzierungstechniken in Form und Farbe stellt.

Die Ausführung in Stein empfiehlt sich wegen ihrer echt monumentalen Wirkung, wegen ihrer einfachen Zusammenstellung, wegen der derberen Formen, welche sie nicht nur für die Hauptgliederungen, sondern namentlich auch für die Verzierungen zuläfst, endlich wegen der durch Anwendung verschiedenfarbigen Materials, wie grauer und rother Sandstein, gelblicher Kalksinter, weifser Marmor, schwärzlicher und röthlicher Granit, leicht zu bewirkenden Markirung der Hauptglieder und Schaffung far-

biger Kontraste. Hierfür kann aber auch bei Benutzung von ganz schlichtem, einheitlichem Sand- oder Kalksteinmaterial Farbe zu Hülfe genommen werden, auf deren Anwendung das frühe Mittelalter besonders grofsen Werth legte.

Als ungemein wirkungsvolle, dazu keinerlei Veränderung unterliegende Verzierungen werden sich Einlagen von Glasmosaik bewähren, welche die deutsche Kunst im Mittelalter nicht kannte, desto mehr aber die italienische. In ihrer goldschimmernden glanzvollen Technik sind auch figurenreiche Gemälde herzustellen, für welche die kräftigen Steinprofile eine sehr passende Einfassung bilden. Auch Kupfertafeln können hier verwendet werden, in welche Darstellungen einzugraviren und mit farbigem Kitt auszufüllen sind, wenn nicht der Wohlfeilheit wegen einfache Konturmalereien vorgezogen werden. Selbst dem freilich kostspieligen Bronzegufs bietet ein solcher Steinaltar mehrfache Applikationstätten: an den Basen, Ringen und Kapitellen der Säulen und Pilaster, an den Kämmen der Frontispize, in dem Tabernakelthürchen und (wie letzthin an dem alten Hoch- und Reliquienaltar in St. Severin zu Köln durch Mengelberg ausgeführt) in den Reliefs der Bildertafeln. In solcher Ausrüstung würde das Steinretabel als ein Uebergangsstadium zum Metallaltar erscheinen, mag er aus einzelnen isolirten Guss- und Plattenstücken zusammengesetzt sein, oder aus getriebenen, gestanzten, gravirten und emaillirten, mit Filigran- und Steinschmuck versehenen Bortenstücken, welche auf Holztafeln befestigt werden nach Art der Altarretabel aus Basel (im Musée Cluny), aus Koblenz (in St. Denis), aus einer norddeutschen Kirche (im germanischen Nationalmuseum), wie der eigenartigen Altar-Aufsätze in den skandinavischen Museen (besonders in Kopenhagen). Die erstere Technik, aber doch nicht unter vollständigem Verzicht auf Holzunterlage, hat Essenwein in St. Maria im Kapitol zu Köln durch Hermeling am Hochaltar- und an einem Seitenaltar-Aufsatz, die letztere an den niedrigen Retabeln der beiden Pfeileraltäre durch die Wiener Goldschmiede Haas & Söhne ausführen lassen. Diese wegen der technischen Zusammensetzung nicht immer zuverlässige, sehr vornehme und wirkungsvolle, aber auch (wenn nicht echte Feuervergoldung angewendet wird), der Ausdünstung, dem Kerzenschwalk und Gasrauch gegenüber recht empfindliche Ausstattung ist nur reichen Kirchen erschwingbar.

Die meisten Kirchen werden genöthigt sein, sich für die Ausführung des romanischen Aufsatzes, auch selbst beim Hochaltar, auf Holz zu beschränken, und es wird den Künstlern obliegen, dafür in Bezug auf Konstruktion wie Ausschmückung die richtigen Formen zu gewinnen und die passenden Techniken zu ersinnen. Da die aus den Eigenthümlichkeiten des Materials sich ergebenden Stilgesetze dem Holze eine freiere Entfaltung gestatten als dem Steine, und von diesem wesentlich abweichend, namentlich in Rahmenwerk und Füllung ihren Ausdruck finden, so wird der Aufbau wie des Thurmes so der Flankirtafeln zwar in ähnlichen Verhältnissen, aber in leichteren Formen sich zu entwickeln haben; die Profile dürfen zarter und mannigfaltiger, die Säulen schlanker, die Basen und Kapitelle breiter, die Kämme durchsichtiger, alle Verzierungen feiner und malerischer sein. Für den Farbenschmuck aber, der hier eine besonders wichtige Aufgabe zu erfüllen hat und auf den daher niemals verzichtet werden sollte, haben bereits die mittelalterlichen Illuminatoren einen ebenso einfachen als zweckentsprechenden Weg gezeigt, indem sie die Stein-, Filigran- und Schmelzschmucktechnik des Goldschmiedes in Stuck und Glas nachahmten, neue, trotz ihrer Einfachheit und Wohlfeilheit durchaus selbständige Techniken schufen, also keine Surrogate. Aus Thonformen liefsen sich leicht dünne Stuckstreifen bilden, die vergoldet und mit Glasflüssen versehen, zu sehr wirkungsvollen Borten sich zusammensetzten, und auf die Rückseite von Glasstreifen aufgetragene Farbenornamente, die sogen. *verres églomisés,* bilden in einem dem Email gleichkommenden, fast noch feinerem Farbenschiller mit jenen eine geradezu entzückende Abwechselung. Vor Allem ist festzuhalten, dafs die Naturfarbe des Holzes nirgendwo zu Tage treten, also von ihm nichts unpolychromirt bleiben, das Gold nicht zu sehr gespart werden darf, und nicht auf Oelfarben-, sondern auf Kreidegrund aufgetragen werden mufs. Auch das im Mittelalter, zumal in Norddeutschland, so beliebte, mit der Stickerei so gerne verbundene *opus anglicanum,* also die Anwendung von gestanzten und vergoldeten oder versilberten Metallpailletten, würde in Rosettenform ein ebenso wohlfeiles wie vorzügliches Verzierungsmittel sein, und wie leicht liefsen sich auch die Erfolge der Industrie auf dem Gebiete der gewalzten und mit Ornamenten



Entwurf eines romanischen Hochaltars von Wilh. Mengelberg.

versehenen Blechstreifen in den Dienst des Altarschmuckes stellen. Mit den einfachsten Mitteln wären auf diesen Wegen glänzende Wirkungen zu erreichen, nicht flittriger, sondern däftiger, nicht vorübergehender, sondern dauernder Art. Auch die in Betreff des Schmuckes immer mit Vorzug zu behandelnden Tabernakelverschlüsse könnten, nach dem Vorbilde mittelalterlicher Thüren, mit etwa rautenförmigen geprefsten Ornamenten belegt werden, welche feine profilirte Messingschienen voneinander zu trennen hätten. Die Füllungen der Seitentheile würden unten wohl, um desto ruhiger und mächtiger zu wirken, am besten in aufgemalten Konturfiguren bestehen, oben hingegen, wo die offene Nische freiere Bewegung gestattet und verlangt, in Holzreliefs, die natürlich nicht unbemalt bleiben dürften.

Nachdem ich in Vorstehendem für die Gestaltung und Verzierung eines romanischen Hochaltars die Grundzüge zu entwickeln versucht habe, wird auf die Beifügung eines Entwurfs nicht verzichtet werden dürfen, obwohl ein solcher keine leichte Aufgabe ist. Die Schwierigkeit derselben liegt zum Theil in ihrer Allgemeinheit, denn wenn überhaupt von jedem Altare in erster Linie eine gewisse Individualität, also Eingliederung in den gegebenen Raum, Anpassung an die örtlichen Verhältnisse verlangt werden mufs, dann gilt dieses ganz besonders von dem romanischen Hochaltar, für dessen Gröfse und Gestaltung vor Allem die Höhe, Breite, Tiefe des Chores und seiner Fenster mafsgebend sind.

Deswegen hat auch der Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht, dem ich den hier beigefügten Plan verdanke, seinen Vorschlag für den Altar in Verbindung mit einer Skizzirung der Apsis gegeben, in die er sich denselben hineingestellt denkt. Sie ist durch fünf breite Fenster erleuchtet, und schon die hohe Schräge wie die tiefen Laibungen verrathen, dafs es sich um ein echtes romanisches Bauwerk handelt. Der Altar nimmt nur den Raum zwischen den beiden Flankirfenstern ein und sein Baldachin verdeckt in keiner Weise die Figur des Heilandes in dem Mittelfenster, dem er an Breite gleichkommt, so dafs die beiden auf die Mauer gemalten Standfiguren gewissermafsen die Seitentheile bekrönen, deren Giebel die mächtige Kranzinschrift abschliefst, eine hier sehr angebrachte kräftige Betonung der Horizontale. Die unter ihr herlaufende aufgemalte Zwerggallerie erscheint wie ein Echo der Altarbekrönung und die unter dem Abschlufsfries des Teppichs angebrachte Piszina nebst Wandschrank für die hl. Oele bilden für den Altar, der ihnen überreichen Platz läfst, eine ebenso zweckmäfsige wie poetische Beigabe. Die beiden zwischen ihnen und dem Altare stehenden, aus Eisen geschmiedeten und mit vergoldeten Metallringen versehenen grofsen Kandelaber sind für Beleuchtung durch Kerzen eingerichtet wie durch Lampen, die aus Messing und Rothkupfer oder auch aus Eisen zierlich zu schmieden wären. Die Teppiche, durch welche die Leuchter mit der Rückkante des Altars, dem Zuge der Apsis folgend, verbunden sind, geben diesem eine gewisse Abgeschlossenheit, und wie sie ihm seine Majestät und Feierlichkeit wahren, so bieten sie zugleich Gelegenheit, den liturgischen Farben Rechnung zu tragen. Diese grofsen, zugleich als Teppichhalter dienenden (vornehmlich aus Rücksichten der Wohlfeilheit projektirten) Eisenkandelaber mögen aber, wo immer die Mittel es erlauben, durch Säulen ersetzt werden, die eine Engelsfigur zu tragen haben. Niedrigere, etwa in Messing gegossene Leuchter finden dann vor dem Altare seitwärts ihre Stelle.

Was den Altarbau selber betrifft, so können die drei Trittstufen in Sandstein (oder in Granit) hergestellt werden, die bis zur Tabernakelhöhe hinaufzuführende kräftige Rückwand am besten in Sandstein, die Plinthen der Säulen in schwarzem Granit, die Basen in Sandstein, die Schafte in rothem Sandstein (oder Granit), die Kapitelle, die zu bemalen sind, in Sandstein, die Deckplatten in schwarzem Granit, die Altarplatte in weifsem Marmor (oder Sandstein). Die in ihren Umrahmungen farbig zu behandelnden, das Opfer Melchisedeks und Abrahams darstellenden Steintafeln können mit Reliefs oder Stiftenmosaiken, aber auch mit bemalten Metallplatten (schwarze Konturen auf Goldgrund nebst blauem oder rothem Fond), selbst mit direkt auf den Verputz aufgetragenen einfachen Linienfiguren, gefüllt werden. Das Tabernakel mit seinen Seitentheilen ist in Sandstein gedacht, dessen Deckplatten in polirtem Hartstein. Die Thüre des mit doppelten Eisenverschlüssen zu versehenden Tabernakels kann mit gravirten (oder auch mit bemalten) Metallplatten bedeckt, die Einfassung der mit konturirten Brustbildern (etwa goldenen Linien auf Marmorgrund, oder schwarzen Konturen auf Metall) geschmückten

Felder mit ganz kleinen Goldmosaik- oder Hinterglasmalerei - Medaillons verziert werden. Für den auf der Rückwand bezw. dem Retabel sich aufbauenden Baldachin, der mit Recht eine gewisse Breitenentwickelung zeigt, mit seinen etwas zurücktretenden giebelbekrönten Flankirtafeln ist Holz vorgesehen, welches ganz zu koloriren ist, und zwar die Pilaster roth mit vergoldetem Flachschnittornament, Kapitelle und Kämme in Gold, die Dachschindelung wie die Flächen der Kleeblattbögen grün, die sie tragenden Säulen roth. Die Zierrosetten können auch hier durch Hinterglasmalereien, aber auch durch Stuck- (Kreide mit Leim, Harz und Leinöl) Auftrag gewonnen werden. Für die beiden Holzreliefs der Verklärung und des letzten Abendmahles erscheint Vergoldung der Figuren mit farbiger Behandlung der Karnationsparthieen und der Futterumschläge, Blau oder Roth für den Hintergrund angebracht. Mit Bezug auf alle diese Farbenvorschläge ist vielleicht die Bemerkung nicht überflüssig, dafs die Einzelwahl von der ganzen Umgebung abhängig gemacht, weil harmonisches Zusammenwirken hauptsächlich erstrebt werden mufs. — Für das Standkreuz der Expositionsnische ist Metall angenommen, kann aber auch Holz verwendet und die Einrichtung getroffen werden, dafs es auch (ohne den Fufs) als Vortragekreuz dienen kann. Die beiden Bildertafeln sind, im Unterschiede von der Nische, lose aufstehend gedacht, so dafs sie ganz leicht umgestellt und von den Rückseiten zu verwenden sind, die mit einem Trauerschmuck für Todtenoffizien ausgestattet werden könnten, um den Altar auf ganz einfache Art auch diesem Zwecke dienstbar zu machen. Hierfür würden sich Inschriften, Symbole, auch figürliche Darstellungen (etwa des Fegefeuers) eignen, sei es in gemalten Goldkonturen auf schwarzem Grund, in Flach- oder Applikationsstickerei auf Seide oder Sammet. — Also auch hier bietet sich wiederum für die Ausstattung ein weiter Spielraum, eine sehr wichtige Vorbedingung für die Mannigfaltigkeit, welche zu den Reizmitteln aller Kunstwerke, namentlich auch der kirchlichen, gehört.

Schnütgen.

Beiträge und Nachrichten.

Die Dekoration der Sainte-Chapelle und der Notre-Dame-Kirche zu Paris.



Die St. Chapelle du Palais, jene Kapelle, welche Ludwig der Heilige in den Jahren 1245 bis 1248 von Peter von Montereau hatte erbauen lassen, um die Dornenkrone und eine grofse Partikel des hl. Kreuzes dort aufzubewahren, war das Ziel und der Hauptzweck meiner Reise nach Paris. Mit grofsem Interesse besichtigte ich den feingliedrigen, aus Hausteinen errichteten Bau, der bei seiner Entstehung in einer Weise auf allen Flächen und Gliederungen im Innern mit Gold und Farben bedeckt wurde, wie es seiner Bestimmung würdig und seiner baulichen Konstruktion entsprechend war. Spuren dieser alten Bemalung waren noch so zahlreich vorhanden, dafs nach denselben unter der Leitung von Viollet-le-Duc eine sorgfältige Erneuerung möglich war. Die untern Wände wurden in Oel-Wachsmalerei ausgeführt und haben sich gut gehalten. In den obern Theilen, besonders in dem blauen, mit Sternen besäten Gewölbe, ist die Eitempera verwendet worden, gegen deren Gebrauch man nur warnen kann, der in unserem feuchten Klima unausbleiblich eintretenden Fäulnifs wegen. Auch hier überzieht ein weifslicher Schimmel verschiedene Stellen und nimmt für ein aufmerksames Auge der Farbe das Feuer. Unter- und Oberkirche sind gleich reich bemalt. Farbe und Gold wechselt in vorzüglicher Auswahl und die Ornamente sind so zierlich und fein, dafs jedesmal der Grundton des einzelnen Gliedes voll zur Geltung kommt und das Ornament nur wie ein feines Netz von Linien und Farben dem Grundton Mannigfaltigkeit verleiht, sei es, dafs den goldenen Grund ein zierliches Farbenmuster belebt, oder dafs der farbige Grund durch goldene Ornamente wie mit mit einem goldigen, warmen Hauche durchzogen ist.

Der Eindruck des Ganzen ist ein vornehmer und dem Glanze des Goldes und der Farbe sind noch besondere Effekte edler Wirkung hinzugefügt, indem in den Gründen des Mafswerks der Arkatur unterhalb der Fenster sogen. Eglomisé-Malerei eingefügt ist. Dieses ist eine alte Technik, von welcher sich auch im Kölner Dom Spuren erhalten haben an den polychromirten Figuren des hohen Chores. Die Technik besteht darin, dafs hinter Glastafeln gemalt und vergoldet wird, wodurch solch ein Zierstück eine emailartige Wirkung erhält. Am Bogen des Lettner sind solche Theile wie einzelne kleine Rauten und Vierpässe nebst edlen Steinen zwischen dem gemalten Ornament verwendet, Aehnliches ist auch an dem Bogen über den königlichen Sitzen angebracht. Wenn so die Malerei in Anwendung ihrer gröfsten Mittel sich bemüht hat, den Raum aus dem Bereiche des Materiellen, des konstruktiven Steinmaterials zu einer durchaus ideellen Bedeutung eines jeden Baugliedes zu erheben, so tritt zu diesem erhabenen Eindruck die mächtige Wirkung der fünfzehn Fenster, welche, nur von den nothwendigen Massen zierlich gegliederter Säulen getrennt, in weiten Feldern

den ganzen Bau beherrschen. Eine tiefe, satte Farbenstimmung aus Blau, Roth, Gelb, Weifs läfst ein gedämpftes, mildes Licht den Raum durchfluthen und vollendet das erhabene Gefühl des Weltentrücktseins.

Die Zahl der Darstellungen eines einzelnen Fensters wechselt zwischen 121 und 30. Figur und Ornament binden sich zu einem gleichwerthigen Farbenteppich, aber von dem Inhalt ist nur nach sehr langem Suchen und aufmerksamem Betrachten der Gegenstand der Darstellungen herauszufinden. Es mag dies von Manchem als ein Mangel empfunden werden, besonders von Solchen, welche Alles verständig und leicht zergliedern wollen und denen das Gemüth oder auch der Farbensinn fehlt, um diese Fluthen harmonischer Akkorde als etwas Erhebendes zu empfinden. Wenn ich auch das Verlangen nach etwas mehr Erkennbarkeit der Gegenstände nicht als ungerechtfertigt bezeichnen will, so mufs ich doch gestehen, dafs es ein sehr verkehrtes Unternehmen ist, diese im kleinen Maafsstabe der Figuren mustergültige Kunst unter Anwendung gleicher Ausführung in gröfseren Figuren modernen Wünschen nach bildartiger Wirkung anzupassen. Es ist schon viel Verkehrtes und Geschmackloses auf diese Weise entstanden. Niemals wird ein Fenster einen schlechten Totaleindruck machen, wenn die einzelnen Glasstücke so zierlich und klein sind, aber wie viele monströse Leistungen sind aus dem Streben hervorgegangen, mit grofsen Figuren eine, die ganze Umgebung todtschlagende Wirkung hervorzubringen. Wer absolut eine bildartige Wirkung im Fenster wünscht, mufs nicht die Mittel der Frühgothik gebrauchen wollen. Die vollen, schweren Töne leiden es nicht in grofsen Stücken aufzutreten; das Weifs ist hier aber spärlich in dünnen Linien angewandt, umsäumt die Haupteintheilung und kehrt nur in kleinen Theilen innerhalb der Füllung wieder. Die spätere Gothik, welcher in der St. Chapelle die grofse Rose angehört, mit ihrer reichen Verglasung die Apokalypse darstellend, wendet das Weifs und die neutralen Farben des Violett und Grün vorwiegend an und die Neutralität des Weifs erlaubt schon gröfsere Massen derselben Farblosigkeit, in die dann Blau, Roth und Gelb in kleinern Portionen hineingestreut sein können. Vergleicht man aber die Rose in dieser kühlern Stimmung mit den tiefen und warmen Tönen der übrigen Fenster der frühern Periode, so ist es keine Frage, dafs die schönern, erhabenern Akkorde in diesen ältern Glasmalereien angeschlagen sind.

In Selbstvergessenheit war mir die Zeit in St. Chapelle schnell entschwunden, die warmen Strahlen der sich neigenden Wintersonne erhöhten den so schon so feierlichen Eindruck dieses kleinen Gotteshauses und als ich mich endlich aufmachte, die nahe Kathedrale Notre-Dame zu besuchen, war die Dämmerung schon so weit vorgerückt, dafs nur die mächtigen Silhouetten der ernsten Formen einen allgemeinen Eindruck hervorriefen.

Am Weihnachstage eilte ich wiederum zu Notre-Dame, um dem feierlichen Hochamte beizuwohnen. Bei einem ersten Besuche vor vielen Jahren hatte Notre-Dame einen frostigen Eindruck hervorgerufen. Wer weifs, dafs hier im vorigen Jahrhundert die Revolution ihre wilden Orgien gefeiert hat, wundert sich nicht, dafs so wenige Zeugnisse der Frömmigkeit vergangener Jahrhunderte in der Ausstattung der Kirche sich erhalten haben. Unter der Leitung des Architekten Viollet-le-Duc ist aufser der baulichen Restauration auch eine Bemalung der Seitenschiffe vorgenommen worden und die Fenster haben eine ornamentale Verglasung erhalten. Kommt man von den vollen, warmen Tönen der St. Chapelle oder auch nur aus dem Sonnenschein da draufsen herein, so bringen diese Fenster, besonders auf der Nordseite, das Gefühl auf den Gefrierpunkt, mit ihren bläulichen und grünlichen, kalten Tönen. Die Malereien der Wand beschränken sich auf eine Tapetenmalerei im Grofsen. Diese mächtigen Wandflächen mit reichen Ornamentbordüren eingefafst und die grofsen Flächen endlos mit stilisirten Lilien und andern Formen gemustert, machen in den wässerigen, blassen Tönen einen langweiligen Eindruck und, was das Schlimmste ist, die Farbengegensätze sind so zersplittert, dafs von einer Trennung der Flächen von den relifierten Gliedern gar keine Rede mehr ist. Die einzelnen kräftigen Säulen, welche die Gurten tragen, sind durch so grofse Muster verziert, dafs man in der einfachen Ansicht der Säule weder Anfang noch Ende des einen Musters erkennen kann, während die Alten mit Recht stets darauf Rücksicht nahmen, dafs eine solche Verzierung auf der Rundung nicht nur ganz, sondern aufserdem noch $^1/_2$- oder $^1/_4$ mal zu sehen war. Der Eindruck der konstruktiven Glieder der schönen Architektur ist sehr verwischt, anstatt dafs er durch die Malerei gehoben würde. Grofse Flächen soll man niemals in volle Farben zu setzen versuchen, wenn nicht eine reiche Gliederung und figurale Bemalung es durch den reichen Inhalt an Gedanken rechtfertigt und die aus diesen entstehenden mannigfaltigen Formen einen reichern Farbenwechsel in kleinern Farbenflecken ermöglichen. Je ungetheilter eine grofse zu bemalende Fläche ist, um so mehr mufs sie neutral im Tone sein und unsere alten Meister thaten klug daran, entweder alle Flächen weifs und nur die tragenden Glieder farbig zu halten bei einfacher Dekoration, oder aber den vollen Klang des Akkordes Roth, Blau, Gold bei reicher Figurenmalerei ausschliefslich zu gebrauchen und dann auch derart, dafs durch die Farbengegensätze Wand und tragendes, plastisches Glied klar geschieden bleiben.

Hier und da sind einige Figuren in sogen. Konturmalerei angebracht. Am meisten ist dieses in den beiden Kreuzarmen geschehen, aber nirgendwo offenbart sich die Schwäche dieser modernen Dekoration einleuchtender, als eben hier. An der Südseite ist die Eingangswand des Kreuzarmes mit drei grofsen Blendarkaden in reichem Mafswerk gegliedert; zwischen diesen sind Nischen angebracht, in rother Farbe angestrichen, mit Baldachinen darüber. Jede Blende ist durch drei Rundstäbe nebst Hohlkehle in vier Felder eingetheilt. Der mittlere Rundstab ist hellgelb, die zwei seitlichen blafsgrau, die Hohlkehle hellrosa und der Grund der obern Fläche hellblau, auf welcher je vier Figuren gemalt sind. Unter diesen ist ein violetter Teppich mit hellblauen Blumen angebracht. Die Standfiguren sind, wenn auch etwas modern, ganz gut gezeichnet in rothen, grünen und braunen Gewändern, welche dunkel von dem blafsen Grunde absetzen. Doch es ist leicht zu begreifen, dafs bei den oben beschriebenen Farben von einem Hervortreten der plastischen Glieder gar keine

Rede sein kann, denn es läuft Alles in einem graublauen Dunst zusammen. Auf der flachen Ostwand ist anlehnend an die plastische Architektur eine ähnliche Eintheilung in drei Nischen gemalt und da hier ein Seitenaltar der Muttergottes steht, mit einer ganz guten, polychromirten Figur, unter recht zierlichem, formentüchtigem Baldachin, so ist, indem der Altar das mittlere Feld bedeckt, in den zwei seitlichen Feldern aus dem Leben der Muttergottes, im ersten die Verkündigung dargestellt. Die Zeichnung der Figuren erinnert nicht mehr an Gothik, dazu ist eine Landschaft gemalt, aber diese und die Figuren in so verschwommenen Tönen, dafs man sich auf den ersten Blick sagen mufs, hier sei von den alten Traditionen auch gar nichts wiedergegeben. Soweit das Mittelfeld vom Baldachin des Altars nicht gefüllt wird, hat der Maler mit Landschaft moderner Art und zwei Rosensträuchen zu füllen versucht und dieses, wie auch das letzte Bild der Aufnahme der Muttergottes in den Himmel, machen denselben kläglichen Eindruck. An der Nordseite wiederholt sich eine ähnliche Dekoration, dort ist der Altar dem hl. Laurentius geweiht. Das einzige Beispiel alter Malerei aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. ist in der Marienkapelle hinter dem Hochaltar erhalten. Eine überlebensgrofse Madonna mit Kind sitzt auf reichgegliedertem Thron, zwei Bischöfe, darunter der hl. Dionysius, sind zu beiden Seiten in ehrfurchtsvoller Haltung dargestellt. Grofsartig und voll edler Bemessenheit ist die ganze Auffassung. Wie anmuthig und erhaben ist die Haltung der Madonna! Mit wieviel Kunstkenntnifs des menschlichen Körpers ist die Bewegung der Glieder durch den reichen Faltenwurf versteckt und doch durch die volle, bis in tiefe Schatten durchgearbeitete plastische Modellirung klar verständlich! Vollendetes technisches Können zeigt sich in Allem, mit gröfstem Fleifs der Durchbildung des Einzelnen vereint, bis in den Hintergrund hinein, der durch plastische Erhöhung dem Goldton Mannigfaltigkeit der Brechung in Licht und Schatten verleiht. In der Erhabenheit der Auffassung und der Geschicklichkeit der Technik gleicht dieses Bild jenen auf den Dorsalwänden des Domes in Köln. Seine moderne Umgebung hier erscheint sehr flach und bedeutungslos. Wo ist eine Aehnlichkeit zwischen dieser alten Kunst und der modernen Oberflächlichkeit mit leeren Konturen ohne Herz und ohne Geist? Friedr. Stummel.

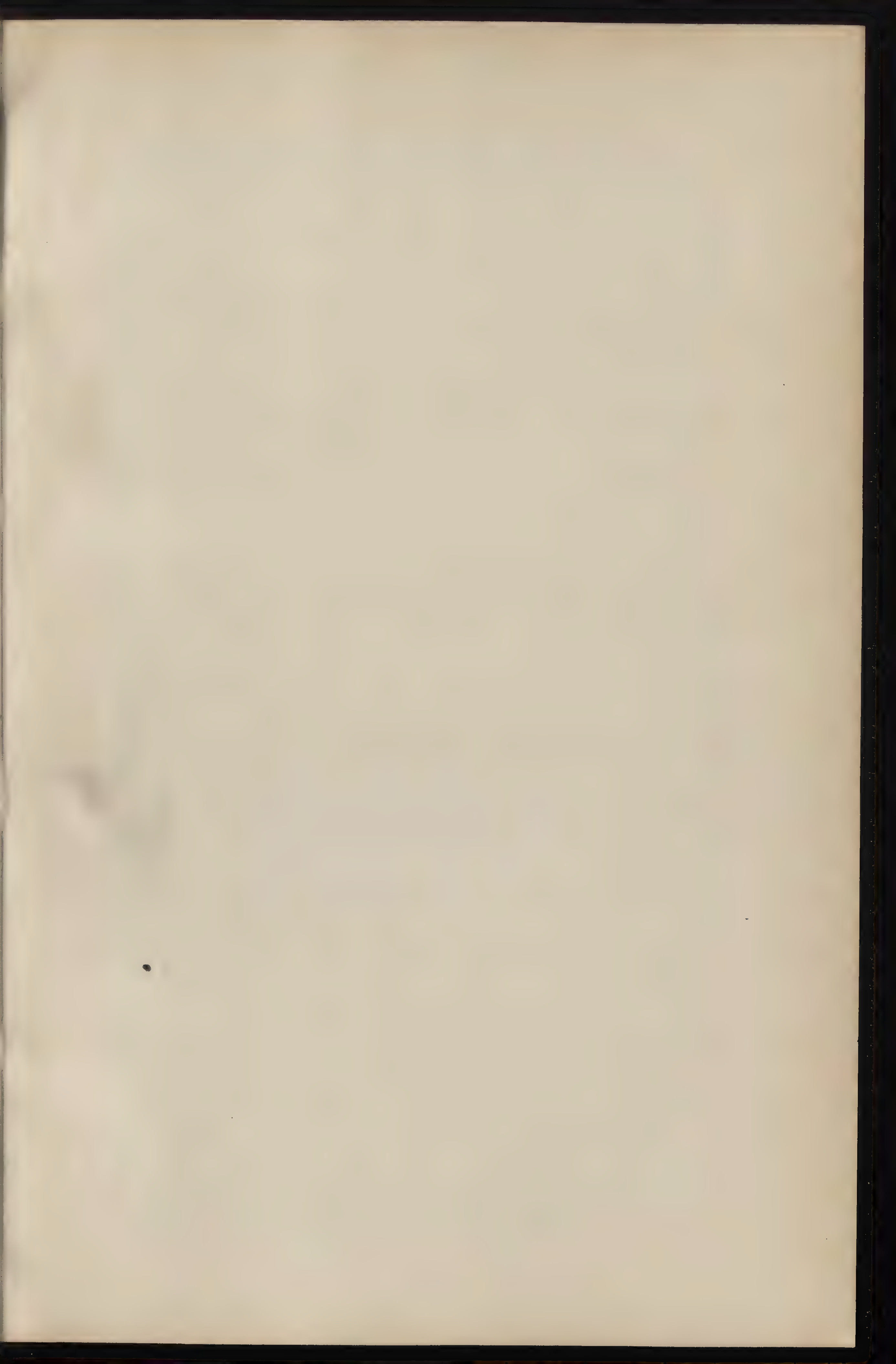
Bücherschau.

Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke von Cornel von Fabriczy. Stuttgart 1882, Cotta. Preis 20 Mk. XXXIX und 636 Seiten.

Der Schöpfer und Grofsmeister der Renaissancebaukunst, Brunelleschi, hatte bisher vergeblich auf monographische Behandlung gewartet — in Deutschland war ihm nur in der Dohme'schen Sammlung ein Abschnitt gewidmet, in Italien hatten Milanesi, Guasti, Nardini, del Badia sich eingehend mit ihm befafst. Seit Jahren mit Brunelleschistudien beschäftigt, tritt endlich Cornel von Fabriczy mit seinem umfangreichen, auf den gründlichsten und gewissenhaftesten Vorarbeiten basirenden, durch vornehme Sprache und fein abgewogene künstlerische Urtheile ausgezeichneten Werke hervor. Die Einleitung bietet eine sorgsame Charakteristik und Kritik der einzelnen Quellen. Dem Anonymus des Moreni, in dem Milanesi den Manetti erkannt, spricht der Verfasser im Gegensatz zu Frey gröfsere Glaubwürdigkeit zu. Das an dritter Stelle als Quelle genannte nicht erhaltene Libro di Antonio Billi ist nach dem Erscheinen des Fabriczy'schen Werkes von Frey mit viel Geschick wieder hergestellt worden. Nacheinander werden dann die Jugend Brunelleschi's, seine ersten Jugendwerke, seine kirchlichen und profanen Bauten gewürdigt, seine konstruktiven Neuerungen wie seine stilistischen Gedanken klar auseinandergesetzt. In dem Abschnitt über die Alterthumsstudien Brunelleschi's in Rom finden sich berichtigende Zusätze zu Voigt, Burckhardt, Springer. Den Löwenantheil erhält natürlich die Geschichte des Baues der Florentiner Domkuppel. Hier lag in der Publikation Guasti's das in der Opera del duomo erhaltene Aktenmaterial vor, das durch des Architekten Nardini Untersuchungen und in Frey's Anhang zu seiner Ausgabe der Biographie des Meisters zuerst verarbeitet worden war. In der Kritik der Domkuppel folgt der Verfasser Durms in der Berliner »Zeitschrift für Bauwesen« 1887 niedergelegten Auffassung; sehr reich an feinen Zügen ist Fabriczy's ästhetische Würdigung dieser Schöpfung Brunelleschi's. Weiter werden die Bauten der Collegiata von St. Lorenzo, der Pazzi-Kapelle, der Badia in Fiesole behandelt, die der Verfasser dem Meister zuweist. Die Frage über den Einflufs Brunelleschi's auf die Entwicklung des Florentiner Palaststiles wird wesentlich geklärt. Den Schlufs bildet eine Schilderung des Menschen Brunelleschi. Der umfangreiche Anhang bringt neben Exkursen zur Baugeschichte dankenswerthe Auszüge aus dem Codex Strozziano, Petrei und Gaddiano der Florentiner Nationalbibliothek. Auf die Beigabe von Abbildungen hat die Verlagsbuchhandlung verzichtet mit Rücksicht auf die vorhandenen oder erscheinenden umfangreicheren Publikationen: so müssen für die Domkuppel die alten schon 1733 gefertigten Aufnahmen Sgrillis, die noch in Laspeyres' Kirchen der Renaissance in Mittelitalien Verwendung gefunden haben, für die Palastarchitektur die Aufnahmen von Stegmann's in von Geymüller's »Architektur der Renaissance in Toscana« herangezogen werden. Clemen.

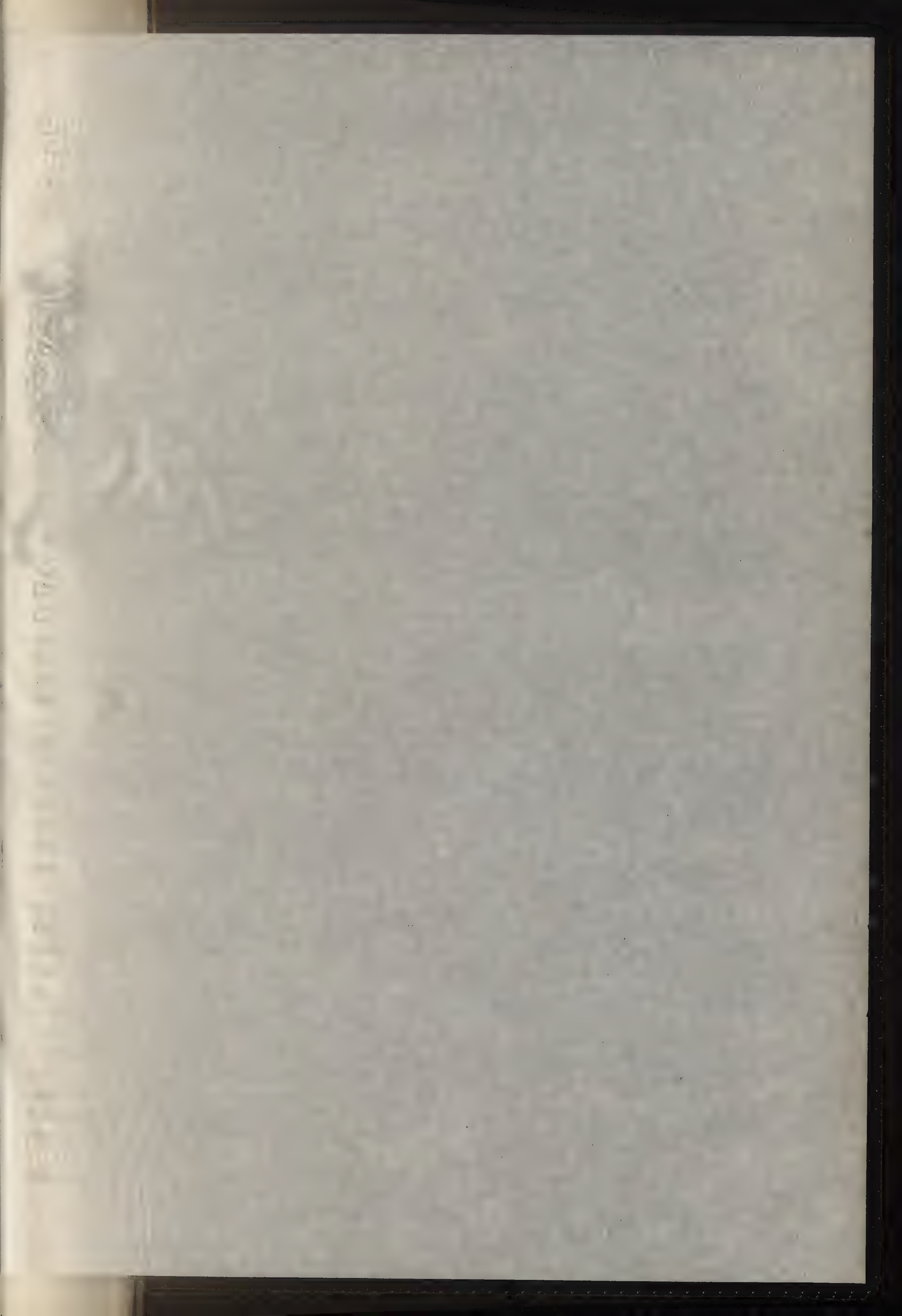
Kurze Anleitung zur Tempera- und Pastelltechnik, Gobelin- und Fächermalerei (einschliefslich der Malerei auf Seide), sowie zum Uebermalen von Photographien von Fr. Jaennicke. Stuttgart 1893, Verlag von P. Neff.

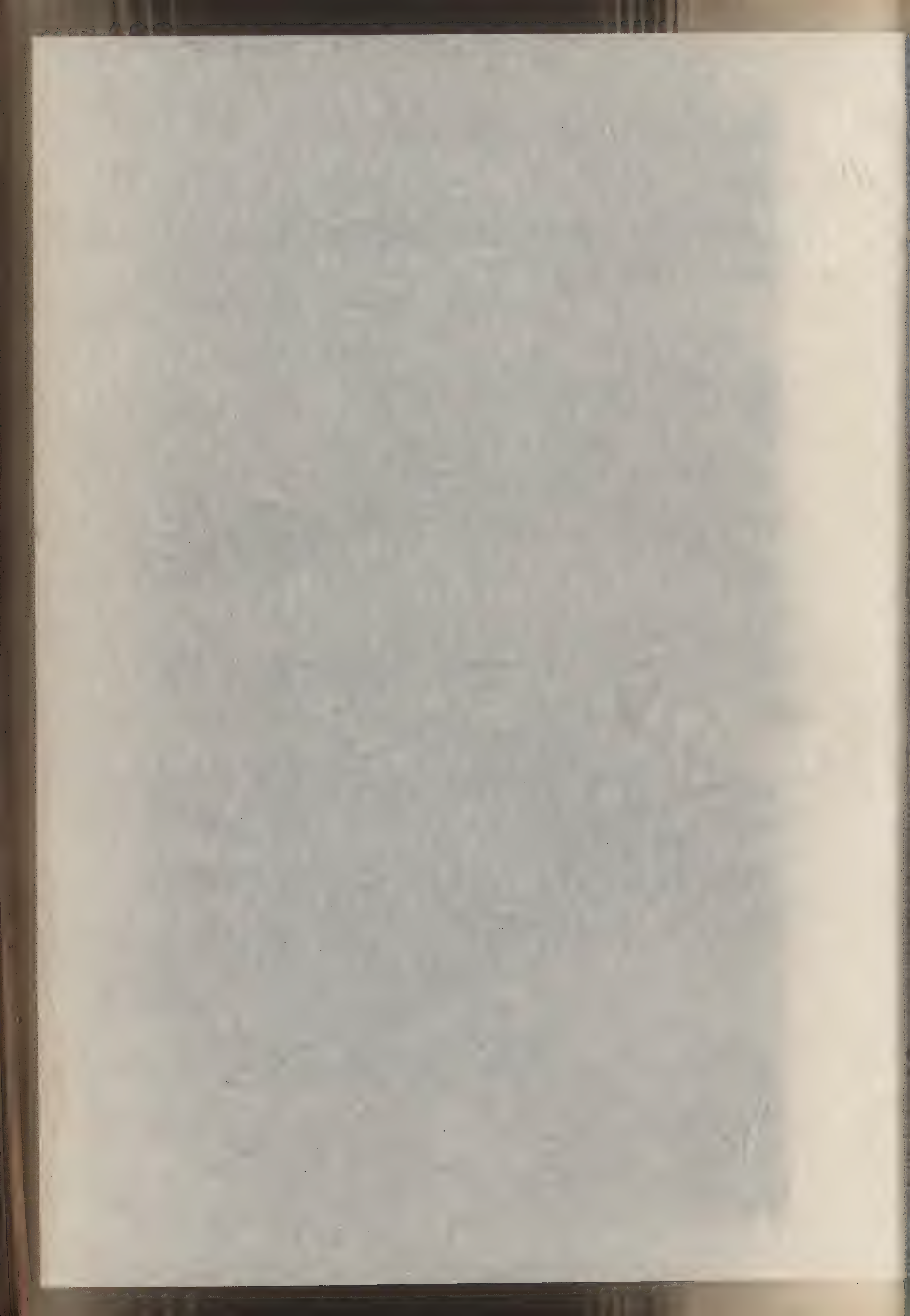
Eine recht brauchbare Erweiterung des bezüglichen Nachtrages zum Handbuch der Oelmalerei von demselben Verfasser. G.





II. Pallant'scher Altar: Aufsenseite eines Flügels.
(Köln, Sammlung Nelles.)





Abhandlungen.

Der Pallant'sche Altar.

Mit 3 Lichtdrucken (Tafel I im vorigen, Tafel II u. III in diesem Heft).

In erster Linie scheint es immer wieder der Zauber einer räthselhaften Künstlerpersönlichkeit zu sein, was den modernen Betrachter an ein ehrwürdiges Denkmal älterer Kunst fesselt. Selbst jene Gestaltungen, welche wir dem mittelalterlichen Kultus und Kunstfleifse verdanken, scheinen dem profanen Auge nur persönliches Empfinden, menschliche Schicksale, individuelle Fortschritte zu enthalten, deren Deutung und Ergründung nach der Meinung Vieler die vornehmste Pflicht des Forschers bliebe. Auch in der Kunst scheint erst mit dem Erdgeschmack ein menschliches Interesse zu beginnen. Zwar ist es Jedem wohlbekannt, wie im gesammten bürgerlichen Streben und Leben des Nordens bis in das XV. Jahrh. das persönliche Element im Allgemeinen stark zurücktrat, wie die Kunstübung innerhalb der Zünfte alle Kräfte möglichst gleichmäfsig schulte, der Begriff persönlichen Ruhms vor dem gemeinsamen Ideale erblich, und dennoch fragt der Laie vor jedem Werk, das einen Blick in die Natur voraussetzt, jedem Abbild menschlicher Gestalt und Schönheit zunächst nach deren Urheber, fixirt der Kunstfreund den Begriff eines malerischen Stils erst mit einem Kalender- oder Familiennamen.

Mit der Bezeichnung „Meister Wilhelm" wendet sich der Kunsthistoriker zu den lieblichen Schöpfungen altkölnischer Malerei, den frühen Versuchen, seelisches Leben, Anmuth und Innigkeit des Gefühls zu schildern, und hegt im stolzen Besitz des Namens nun auch die Hoffnung, dem alten Meister mit Beistand der Mystiker in „das Herz seines Geheimnisses" zu dringen. Er wünscht den mittelalterlichen Künstler recht eigentlich „von seiner tiefsten Note bis zum Gipfel seiner Stimme hinauf" zu prüfen und klammert sich daher an Alles, was nur irgend auf eine greifbare Persönlichkeit hinzudeuten scheint.

Ein karger Bericht genügt, die gewagtesten Hypothesen in die Luft zu bauen. Auf dem verworrensten Pfade folgt der Künstler-Biograph einer unsichern Spur. Nach Art der Romantiker weifs man sich über jedes Hemmnifs wegzusetzen, jede Lücke zu füllen. Wo der erwünschte Zusammenhang zwischen den Kunstwerken und ihrem Meister fehlt, da „vermuthet" man ihn, die dichtende Phantasie stützt die vorgefafste Meinung, so schreitet man fort, glaubt und wähnt sich zuletzt auch im Besitz des Ersehnten.

Der hervorragende Kunstwerth der fraglichen Gemälde verbürgt die Popularität der Behauptung, in dem Clarenaltar und Verwandtem die unzweifelhaften Zeugnisse einer bestimmten im XIV. Jahrh. dominirenden Künstler-Erscheinung zu erblicken; man ist stolz auf den grofsen Namen, der den Ruhm der Vaterstadt schon in so früher Zeit in alle Welt hinaustrug, lebt der Ueberzeugung, über die „organische Entwicklung" heimischer Kunst wohl orientirt zu sein, und zuletzt ist dies Traumgebilde „Meister Wilhelm" ernsthaften Gelehrten wie den Sammlern so sehr zur Herzenssache geworden, dafs sie entschlossen sind, ihre Utopie auch mit dem letzten Aufgebot noch zu vertheidigen.

Eine genaue Zeitbestimmung kölnischer Bilder, eine einfache, von jedem ausgeklügelten System absehende Deutung ihres religiösen Gehaltes und eine sorgfältige Beobachtung stilistischer Unterschiede, der Merkmale des Pinsels, dürften nun aber der Geschichtskunde ungleich höhere Dienste leisten, wie Deklamationen über den Werth und die Bedeutung erträumter Künstler-Charaktere aus der Legende der Kunstgeschichte. So wird man es denn wohl dem Verfasser verzeihen, wenn er vor einem hervorragenden rheinischen Altare, bei dessen erstem Anblick jedem Kunsthistoriker ein volltönender Name auf den Lippen schwebt, sich jeder Taufe enthält und sein Augenmerk zuerst auf die Zeitbestimmung des Werkes richtet.

Zu einer nähern Datirung der in diesem Hefte reproduzirten Gemälde und des im vorigen Hefte abgebildeten Holzreliefs der Madonna mit sechs Engeln, welche aus der Pfarrkirche zu Roerdorf in die Sammlung Nelles in Köln gelangten, führen zunächst

die auf einer Aufsenseite des Altärchens vorn angebrachten Bildnisse und Wappen der Stifter. Der eng gereihten Schaar seiner zahlreichen Söhne und Verwandten präsidirt hier links ein Ritter in goldener Rüstung. Sein vor ihm stehendes Wappen deutet auf eines der vornehmsten Geschlechter des ganzen Rheinlandes. Der goldene Schild wird von drei schwarzen Querbalken getheilt, im Helmschmuck wiederholt sich der Schild zwischen schwarz- und goldenen Adlerflügeln über der Krone. Gegenüber erscheinen die weiblichen Familienmitglieder, die Mutter des Stifters, seine Gattin und Tochter. Die Erstere führt drei rothe Hifthörner in goldenem von schwarzer Binde getheiltem Schilde, bei der Zweiten erhebt sich über dem schwarzen Balken Kopf und Schweif eines rothen Löwen. Die Verbindung dieser drei Wappen ermöglicht uns, die Personen der Donatoren genau zu bestimmen, sie mit ihrem vollen Namen anzusprechen. Der betende Ritter ist Werner II. von Pallant,[1]) Herr zu Breidenbend, Frechem, Bachem, Pallant, Weisweiler, seit 1426 Amtmann zu Randerath, starb zwischen 1. März 1455 und 24. Juli 1456. Ihm gegenüber kniet seine Mutter Margaretha von Bergerhausen, die Wittwe des Carsilius II. von Pallant (starb zwischen 1394 und 1400); es folgt seine Gemahlin Elverad (Alveradis) von Engelsdorff (sie wurde Graf Werner 1393 angetraut) und das jüngste Kind Margaretha.

Aber noch mehr! Die getrennte Aufstellung des hier besprochenen Kunstwerkes im Thurmhaus der Kirche zu Roerdorf entsprach offenbar schwerlich seiner ursprünglichen Bestimmung; Skulptur und Gemälde sind die Bruchstücke des von Werner von Pallant und Elverad am 12. Juli 1429 in die Pfarrkirche zu Linnich gestifteten Muttergottes-Altars. Dieser Zusammenhang wird aus mehreren Stellen der in alter, beglaubigter Abschrift überlieferten Stiftungsurkunde ganz unzweifelhaft. Auf der erhaltenen Innenseite des Schreins finden sich dieselben Heiligen wieder, deren das Schriftstück mit besonderer Verehrung gedenkt: Johannes Evangelista, Johannes Bapt., St. Catherina und St. Barbara, „heiliger Jungfrawen vnd Merterlerschen".[2]) Die Aufsenseite aber illustrirt auf das treffendste die Eingangsworte der Stiftung.[3]) Die Errettung armer Seelen aus dem Fegfeuer ist hier versinnlicht, Spruchbänder über den Häuptern der Donatoren enthalten ein Gebet für die verstorbenen Angehörigen: *Adiuva nos deus salutaris noster — Et propter gloriam nominis tui, domine libera nos.*

In der blaugrünlichen Nachtlandschaft, welche die röthliche Mondsichel erhellt, blicken wir in die Eingeweide der Erde. Der fahle Felsboden hat sich gespalten, rothe Flammen zucken hervor, die Unterirdischen streben aus den Schlünden; dunkle, ungewisse Massen von Männern und Weibern werden von einzelnen, grellen Lichtern beleuchtet. Darüber schweben Engel in schimmernden Gewändern und weisen durch ihre Symbole auf die Werke der Barmherzigkeit hin. Einer der himmlischen Geister entfaltet ein Hemd, mit welchem Nackte gekleidet, andere zeigen

[1]) Die Angaben bei Fahne sind irrig. Vgl. Frhr. v. Vorst-Gudenau »Geschichte der Herren, Freiherren und Grafen von Pallant«, Berlin 1873. Die Vermuthung, Elverad sei schon 1412 verstorben gewesen, beruht auf einem Versehen. — Zur nähern Datirung des Altarwerkes führen auch folgende Angaben: Werner's vierter Sohn, Reinhard, wird 23. Oktober 1410 Kanonikus zu Aachen, 1420 Pastor zu Boslar, 1448 war er Propst zu Kerpen, später Domcustos zu Lüttich († 1474). Der siebente Sohn Dietrich starb 1481 mit Hinterlassung minderjähriger Kinder. Der achte Sohn Johann jun. ist 1427 sehr jung verheirathet († 1470). Margaretha ist 1438 vermählt. — Eine Tochter Margaretha's, Gattin Johann's, Herrn zu Withem, stiftete das Gemälde des hl. Franziskus (Nr. 248, Kölner Museum).

[2]) Die aufserdem noch in der Stiftungsurkunde erwähnten Heiligen St. Peter, Kornelius, Nikolaus, die hl. drei Könige, waren gewifs auf verlorenen Theilen des Altares dargestellt.

[3]) In Gottes Nahmen Amen. Kundt sei allen luden die diessen gegenwertigen Brieff sollen sehen off hoeren lessen, dat Want na lude der hilliger Lehrer in dissem zeitlichen vergenklichen Leven egyne Dinck sicherer en sein dan der todt, Und niet vnsicheres dan die stundt des todts, welche solichen ahngesehen hat der Strenge fromme Ritter Herr Wehrener Herr zu Palandt vnd zu Bredenbendt, vnd Fraw Elveradt van Engelsdorff seine ehlige Haussfrawe, die mit freyen vnd eigenem Willen begehrt haint Gottes Dienst zu vermehren vnd die sachen zu vollenbrengen, die sie in begehrten lang gehat hauen, vnd dat . . . . . . vmb Heill vnd Trost ihrer Seelen vnd vor Ihre Voralderen, alderen, Freunde, Maige und Vorfahren Seelen, vnd alle die gyene da sy des verbegerende syn, die verfahren vnd gestorffen seint vnd hernachmahle nahekomende werden, den altair geweyet ende geconsecrirt in Ihre der Koeniglichen Jungfrawen Marien der Moder Christi, etc. etc. Vgl. E. von Oidtman »Linnicher Urkunden«, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins III (1881), S. 148 ff. Aufserdem erfreute sich der Verfasser noch brieflicher Mittheilungen von Herrn Hauptmann v. Oidtman, für die er auch an dieser Stelle den verbindlichsten Dank sagt.

Wein, Brod, den Inhalt einer Schüssel, mit dem Arme gespeist und getränkt wurden. Die guten Werke haben auch bereits ihren Zweck erreicht, zwei Engel tragen in der Höhe die erretteten Seelen in luftigem Tüchlein vor das Angesicht Gottes. (II. Lichtdrucktafel.)

Mit ganz besonderer Sorgfalt hat nun aber der Meister die ehemalige Rückseite dieser Tafel[4]) behandelt, welche sich vielleicht dem Allerheiligsten zuwandte. (III. Lichtdrucktafel.) Auf dem leuchtenden Goldgrunde erscheinen in sechs Feldern zierliche Figürchen in feinster Ausgestaltung. Oben empfängt St. Johann Baptist knieend die himmlische Botschaft: *Vade et praedica viam penitentie in remissionem peccatorum!* — Im anstofsenden Felde sehen wir die Verlobung der hl. Catherina. Mit inniger Zärtlichkeit schmiegt das Christkind in seinem Hemdchen sich an die gekrönte Heilige und scheint nach Kinderart von Himmelsfreuden zu plaudern. In der zweiten Reihe mahnt Christus seinen Lieblingsjünger Johannes, der betend zu ihm aufschaut: *Veni dilecte mi ad me, quia tempus est, ut in mensa mea cum fratribus meis .... (recumbes!)* Vielleicht das Sinnbild eines seligen Todes! — Daneben ist uns mit primitiven Mitteln in engem Raum eine Episode aus der Legende der hl. Lucia veranschaulicht. Die Jungfrau betet am Grabe der hl. Agathe um Heilung ihrer siechen Mutter. Da vernimmt sie die Stimme der Verklärten, welche mit den Worten: *Lucia virgo, quid a me petis, quod ipsa poteris praestare continuo matri tuae* die eindringliche Macht ihres Gebetes bestätigt. Endlich unten wird der Eremit St. Antonius von einem Raben gespeist und erhält St. Barbara das erflehte Gewand vom Himmel. Vor ihrem weltlichen Richter entkleidet, betete die Martyrerin: „Herr, mein Gott, der du den Himmel mit Wolken bedeckst, sei mein Helfer und Schützer und verhülle meinen entblöfsten Leib, dafs die Augen gottloser Männer ihn nicht erschauen!" Und ein Engel erschien und schützte sie gegen begehrliche Blicke. *(Legenda aurea.)* In dem letzten Bildchen überrascht den Kenner die Darstellung eines nackten weiblichen Körpers. Die Formengebung des altkölnischen Malers ist allerdings noch recht eckig, die Gestalt ungemein hager, ihre Haltung befangen und namentlich die Zeichnung und Stellung der Beine ungenügend; dagegen ist aber doch schon eine Rundung der feinen Glieder angestrebt.

Alle Figuren stehen in fleifsig durchgeführten Landschaften auf blumigem Wiesengrund. Die vollen Gesichter, die blonden Krausköpfchen mit grofsen Kinderaugen und zierlichen, etwas unausgesprochenen Zügen, entzücken durch ihre Anmuth und die Innigkeit der Andacht, die sich vor allem ausdrucksvoll in den betenden Gestalten der Stifter zu heifser Inbrunst steigert. Die Farben wirken licht und zart, besonders durchsichtig und weich ist das rosige Inkarnat mit sorglich vertriebenen Lichtern behandelt. An der Aufsenseite nahm es der Meister mit der Modellirung nicht so genau. Hier sind die kräftige Wirkung zu heben, weifse Tupfen und Linien überall stehen geblieben, doch dafür erfreut uns der kecke Zug des Pinsels, die flotte Hand des Meisters, der um die Darstellung schwieriger Gegenstände, völlig neuer Szenen aus der Legende nicht in Verlegenheit gerieth, ja nicht einmal vor der Gestaltung grofser Probleme zurückschreckte.

Ganz neu in der rheinischen Malerei ist auch die Geschichte des hl. Aegidius, der den König Flavius auf einer Jagd durch den Ruf: *Hoc peccatum nondum est confessum* im Innersten erschütterte und bekehrte. Unsere Darstellung[5]) dieses Vorganges auf einer weitern Tafel hat zwar im landschaftlichen Hintergrunde durch Uebermalung gelitten, schliefst sich jedoch dem besprochenen Altarflügel würdig an. Im Innern des Schreins stand das bemalte und vergoldete Holzrelief: Die Madonna mit sechs Engeln; eine tüchtige, im Körperlichen etwas derbe spätgothische Skulptur, die uns vornehmlich durch den überaus edlen, weichen Faltenflufs der Gewandung anzieht. (I. Lichtdrucktafel.) Der auffallende Umstand, dafs wir die Reste dieses Altarwerkes, ehe dieselben nach Köln gelangten, an untergeordneter Stelle in einem entlegenen Dorfkirchlein antrafen, darf uns bei der Identifizirung mit der Stiftung einer vornehmen Familie nicht irre machen. Die Erklärung dieses sonderbaren Sachverhaltes ergibt sich sehr einfach.

Die heutige Pfarrkirche zu Linnich wurde im Jahre 1481 eingeweiht.[6]) Der alte Muttergottes-Altar, den, wie wir sahen, Werner II. mit jener Stiftung beschenkte, scheint auch in den neuen Bau versetzt worden zu sein, doch ward der-

[4]) Holz h. 81, br. 45,5 *cm.*

[5]) Holz h. 87,5, br. 51,5 *cm.* Das Relief h. 82, br. 48 *cm.*

[6]) Vgl. Pick's Aufsatz in dem »Bericht über die Verwaltung der Stadt Linnich pro 1891/92«.

selbe im Beginn des XVI. Jahrh. mit prächtigen Schnitzereien aus einer Antwerpener Werkstatt, welche das Leiden Christi verbildlichen, geziert. Dieser neue Schrein aber verdrängte offenbar unser älteres, unscheinbar gewordenes Altarwerk, dessen Theile die Pallant dann der Kirche des benachbarten Dorfes überwiesen, wo die Familie ebenfalls begütert war. Das Hofgut der Pallant in Roerdorf hatte Werner II. von den Erben der Johanna von Reifferscheidt zu Hackenbroich gekauft, es wird später bei der grofsen Gütertheilung als Pallant'scher Besitz von Alters her ausdrücklich erwähnt.

Die oben eruirte späte Entstehungszeit des Pallant'schen Altares erklärt sich nun keineswegs durch einen zurückgebliebenen, provinziellen Charakter der beschriebenen Gemälde, der es etwa gestatten würde, diese Bilder bedeutend später anzusetzen, wie verwandte Arbeiten kölnischer Maler. Im Gegentheil! Das hier geschilderte Altarwerk übertrifft in künstlerischer Vollendung die meisten jener wenigen datirbaren altkölnischen Malereien,[7]) welche sämmtlich darauf hinweisen, dafs der Stil, den man mit dem Namen „Meister Wilhelm" bezeichnet, in seiner reifsten Blüthe den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrh. angehört. Das Handwerk wie die Kunst hatten im Mittelalter wahrlich einen goldenen Boden, Traditionen verknöcherten nicht so schnell. Der Clarenaltar wird wahrscheinlich eine der frühesten Meisterschöpfungen der ganzen Richtung sein. Die Flügelbilder, welche wir der Hand eines Gehilfen zuzuweisen haben, verrathen noch deutlich im Zug der Gewänder die Gewöhnung eines ältern Stils. Das Werk dürfte etwa um die Wende des Jahrhunderts entstanden sein und um diese Zeit auch die Geburtsstunde der neuen Kunstweise geschlagen haben, welche wir sicherlich nicht über das Jahr 1390 zurückdatiren können. Die interessanten Uebergangsstufen sind leider nicht mehr deutlich zu verfolgen.[8]) Es ist überhaupt schwer, eine sichere Anschauung der kölnischen Malerei seit der Mitte des XIV. Jahrh. zu gewinnen; denn zeitlich genau bestimmbare Gemälde aus der Blütheperiode des Wilhelm von Herle blieben nicht mehr erhalten. Das letzte derselben befand sich auf der Nothmauer, welche den hohen Chor des Domes nach Westen abschlofs. Franz Kugler sah diese Bilder des thronenden Christus und der Apostelfürsten noch vor ihrer Uebermalung durch Lasinsky und bezeichnet die kolossalen Gestalten als „sehr einfach, beinahe roh" in der Ausführung.[9]) Nicht die mindeste Spur erinnerte ihn an „Meister Wilhelm" und doch entstanden diese Wandgemälde zwischen 1363 und 1371, wie aus dem beigefügten Stifterbildnifs des Kuno von Falkenstein und den Kurwappen Trier und Köln hervorging.[10]) Bei Leb-

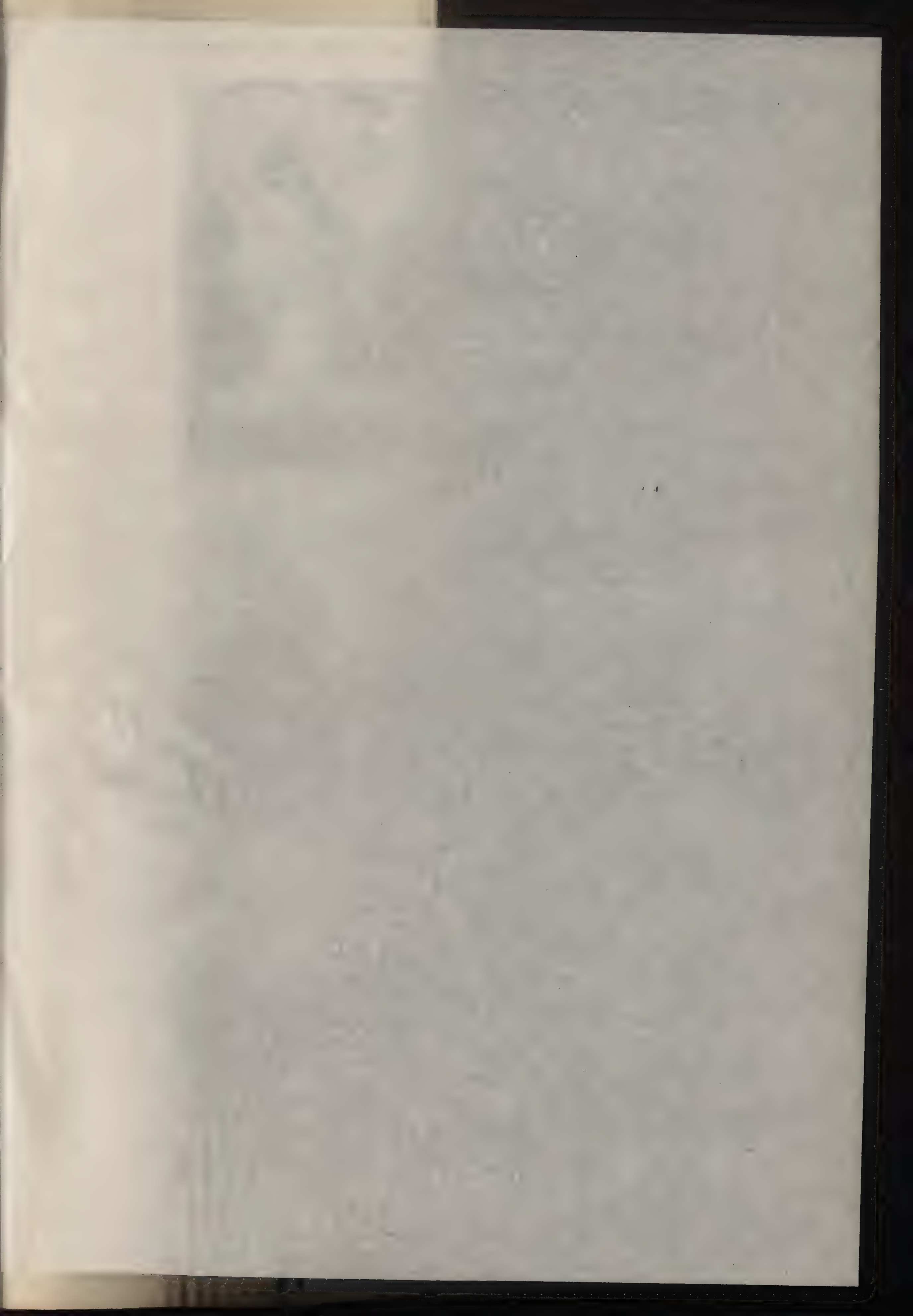
[7]) Zur Vervollständigung der kleinen Anzahl datirbarer kölnischer Gemälde aus dem Beginn des XV. Jahrh. mögen zwei weitere Beispiele dienen: Darmstadt, Museum, Nr. 160. Christus am Kreuz, Maria, Johannes und Stifter. Zu den Seiten acht Heilige und ein Kanonikus (späterer Zusatz). Unter der Tafel die Inschrift: *hanc tabulam fieri fecerunt discreti viri henricus de cassel et conradus rost de cassel pro salute animae quondam johannis rost de cassel ac aleidis eius uxoris quorum animae per misericordiam dei requiescant in pace. amen.* In der Höhe die Wappen der Familien Rost de cassel und Cleingedank. Johann Rost de cassel und seine Gattin Aleid besafsen in Köln das Haus Monheim und Roggendorp under Kranenboymen und werden urkundlich erwähnt 1394 März und Okt. (Köln, städt. Archiv, Nr. 5203), 1399 März (Schrb. Nr. 147). Im Jahre 1409 treten die Söhne das väterliche Erbe an, damals lebte aber die Mutter noch. Die Votivtafel, zum Seelenheil beider Gatten gestiftet, entstand also bestimmt nach 1409. Der Name des kölnischen Geschlechtes Rost de cassel verführte Janitschek (»Geschichte der deutsch. Malerei« S. 214) zu einer bedauerlichen Verwechselung und irrigen Kombinationen. — (»Klassischer Bilderschatz« Nr. 247), Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 99, Martyrium der hl. Ursula, enthält im ganzen Mittelgrunde eine zusammengedrängte Ansicht Kölns, die eine nähere Datirung des Bildes ermöglicht. Der hohe Chor des Domes ist vollendet, hinter demselben wird der alte Glockenthurm sichtbar, der an den Marienchor grenzte und noch lange im XV. Jahrh. seinen Platz behauptete (vgl. Koelhoff'sche Chronik, 1499, fol. 115, 6). Weiter erscheint St. Martin ohne den hölzernen Thurmhelm, der 1378 abgebrannt war. Zuletzt sieht man St. Severin im vollen Schmuck seiner drei Thürme, erbaut 1391 bis 1400 und 1411, dagegen fehlt der 1414 vollendete Rathhausthurm.

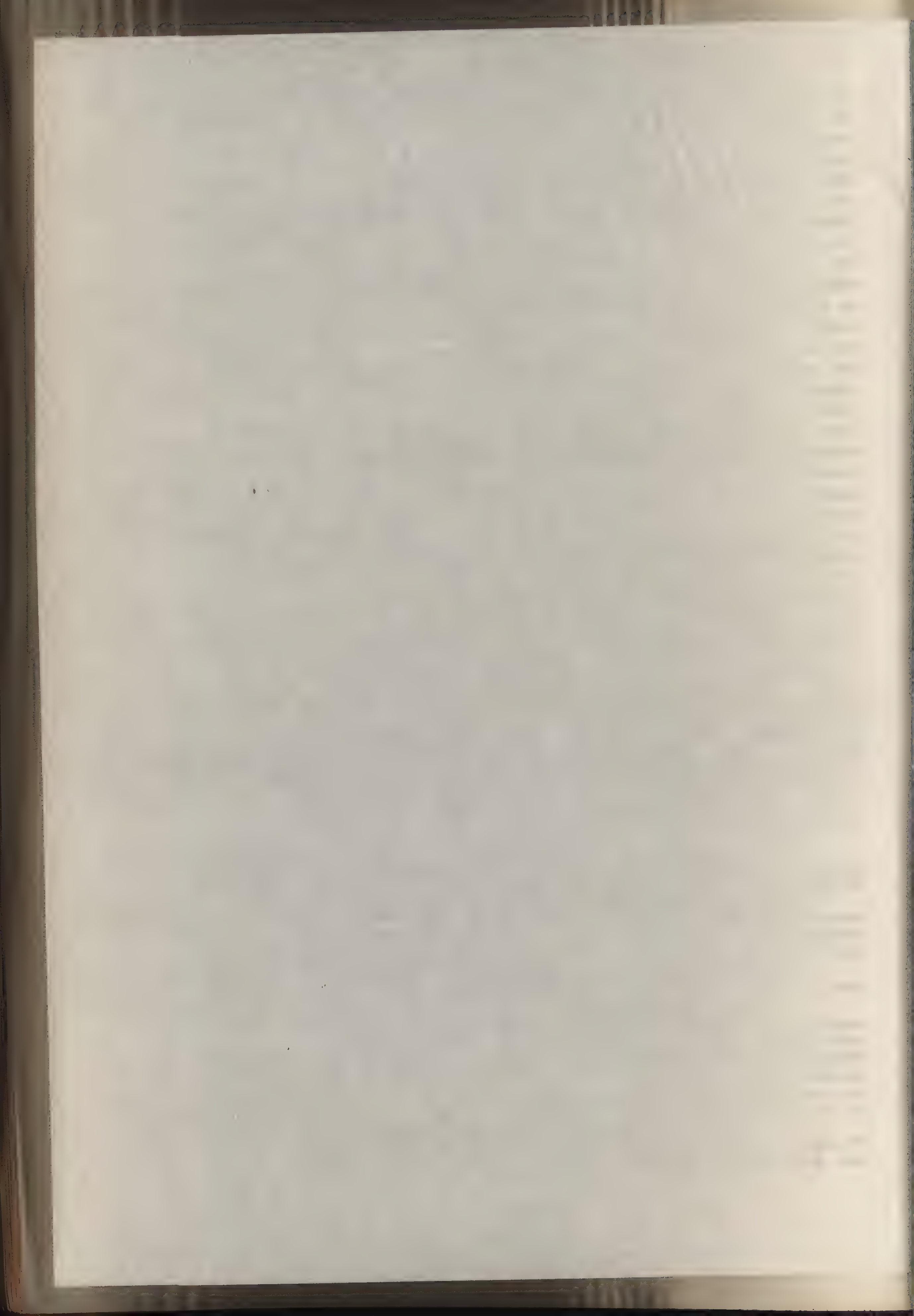
[8]) Auf einige Miniaturen und die Prophetenköpfe aus dem Rathhaus, welche diese Entwickelung wenigstens andeuten, hat der Unterzeichnete bereits früher hingewiesen (vgl. diese Zeischrift IV, Nr. 8).

[9]) Franz Kugler »Kleine Schriften« II, S. 286; »Geschichte der Malerei« I, S. 227.

[10]) Vgl. Franz Ferdinand »Kuno von Falkenstein etc.«, (Paderborn 1885); Kaiser »Aus der Chronik von Nieder-Weisel« (Archiv für hess. Geschichte und Alterthumskunde XII, S. 565); »Die Limburger Chronik« (ed. Arthur Wyss) »Monumenta Germ. hist. script., qui vernacula lingua usi sunt«, Tomi IV, 1; »Städtechronik« XIV.

Kuno von Falkenstein ist bereits 1363 Juni 12 Administrator von Köln und hat diese Stelle auch

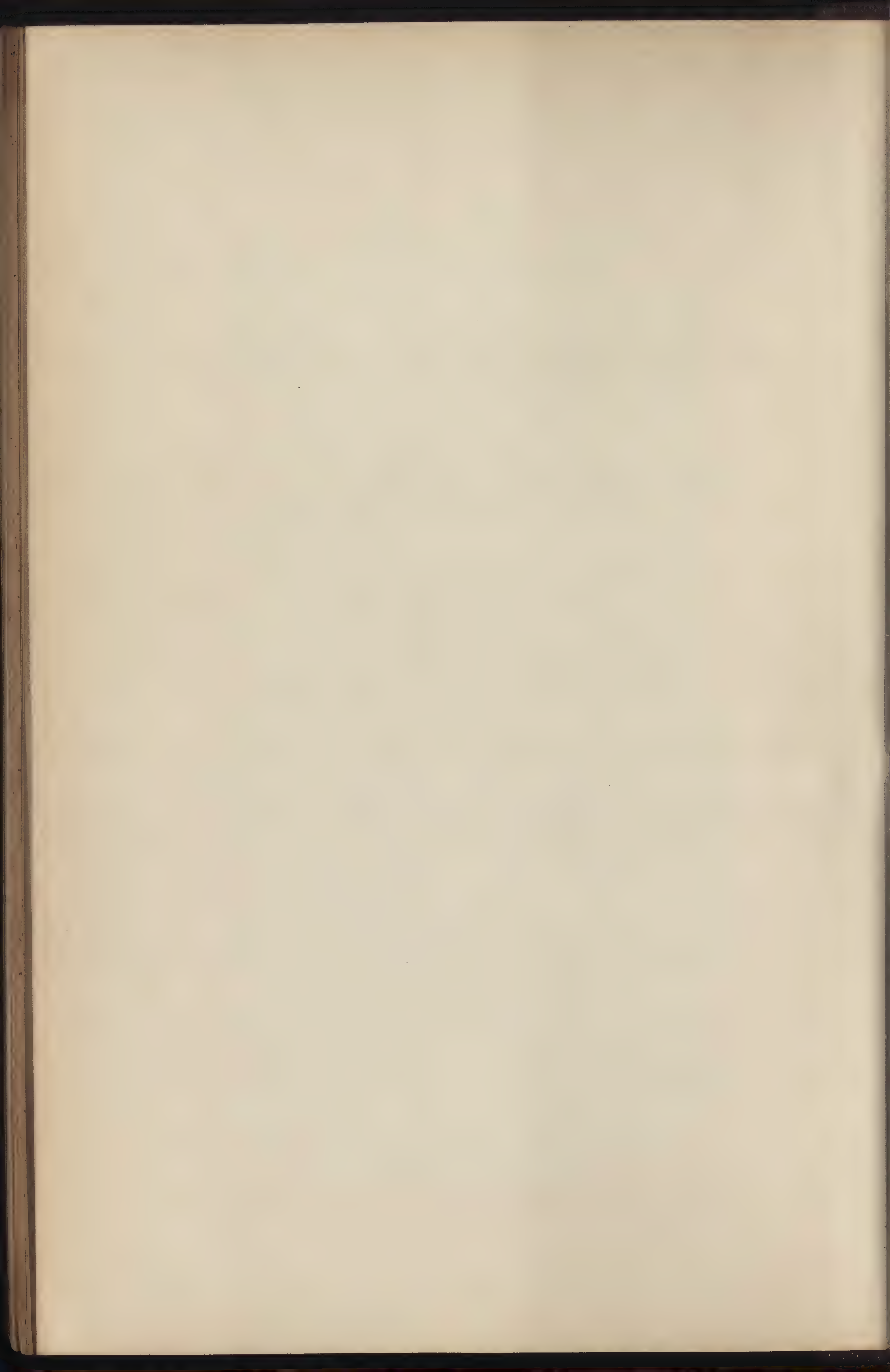






III. Pallant'scher Altar: Innenseite eines Flügels.

(Köln, Sammlung Nelles.)



zeiten „Meister Wilhelms" (†ca.1378) scheint also jener Stil noch durchaus unbekannt gewesen zu sein, den man heute auf seinen Namen taufte.

Vielleicht will man nun aber in dilettantischem Uebereifer einem keineswegs unbedingt zuverlässigen Gewährsmann durchaus auf's Wort glauben und konstruirt dem Limburger Chronisten zuliebe noch einen zweiten Kölner Maler Wilhelm um 1380, für dessen spätere Meisterjahre man dann den Clarenaltar und Verwandtes beansprucht. In diesem Falle dürfte es jedoch Bedenken erregen, dafs der imaginäre „Meister Wilhelm" II., trotz der genannten und andern bedeutenden Arbeiten für vornehme Gönner, es zwar schon in sehr frühen Jahren zum berühmtesten Maler in allen deutschen Landen, aber zu keinem Besitz brachte, dafs er ferner bei seinen Zunftgenossen allerdings allgemeine Bewunderung und Nachahmung fand, dieselben aber nicht dazu bestimmen konnte, ihn als ihren Vertreter in den Rath der Stadt zu wählen, was seit 1396 möglich gewesen wäre und seiner Bedeutung entsprochen hätte. Der erste Maler „Wilhelm", der aber im Rathe sitzt, ist Meister Wilhelm von Bergerhausen († 1446), mit dem wir den Maler des Clarenaltares nicht zu identifiziren gedenken.

Sept. 15 inne. 1366 Dez. 23 macht Engelbert von Lüttich, Erzbischof von Köln, ihn zu seinem Coadjutor. 1368 Aug. 28 erwählte das Domkapitel nach dem Tode Engelbert's Kuno zum „momper." (procurator.). Von Urban V. erhielt er die Verwaltung der Erzdiöcese zunächst in commendam, wurde dann aber 1369 Juli 30 zum Generalvikar des apostolischen Stuhles ernannt; 1370 (nach der Limburger Chronik 1374) wurde der Neffe Kuno's, Friedrich von Saarwerden, Erzbischof von Köln. Kuno legte seine Würde aber erst 1371 Juli 2 endgültig nieder. (Der Limburger Chronist nennt ihn noch 1374 „ein vormunder des stiftes zu Menze unde zu Colne", p. 65). Er starb 1388 (nach der Limburger Chronik 1389). Die köstliche Personalbeschreibung des Prälaten in der Limburger Chronik mag hier eine Stelle finden: „Item nu saltu wiszen phyzonomien unde gestalt hern Conen vorgenant, want ich ihn dicke gesehen unde geprufet han in sime wesen unde in mancher siner manirunge. He was ein herlich stark man von libe unde wol gepersoniret unde grosz von allem gelune unde hatte ein grosz heubt mit eime struben widem brunen krulle, ein breit antlitze mit puszenden backen, ein scharp menlich gesichte, einen bescheiden mont mit glefsen etzlicher masze dicke; die nase was breit, mit gerumeden naselochern, die nase was ime mitten nider gedrucket; mit eime groszen kinne unde mit einer hohen stirne, unde hatte auch ein grosz brost unde rodelfare under sinen augen, unde stont uf sinen beinen als ein lewe, unde hatte gütliche geberde gen sinen frunden unde wanne daz he zornig was, so puszeden unde floderten ime sine backen unde stonden im herlichen unde wislichen unde nit obel. Want der meister Aristoteles sprichet in dem virden buche Ethicorum: *Non irasci, in quibus oportet, insipientis esse.* Daz heiszet also: Wer nit umb not zorn enhait, Daz enist nit eins wisen rait." (Vergl. a. a. O. p. 51.) Das Gebetbuch Kunos mit einem Porträt besitzt die Gymnasialbibliothek zu Coblenz.

Zum Schlufs sei es gestattet, auch auf das Verhältnifs der kölnischen Maler zur Mystik nochmals zurückzukommen.

Selbst diejenigen Historiker, welche die Kunstweise der altkölnischen Schule mit dieser religiösen Richtung in Verbindung setzen, werden mir zugeben, dafs ein solcher Einflufs sich in gleicher Weise in der Wahl des Gegenstandes, wie der religiösen Auffassung dokumentiren müsse. Gelingt es, Darstellungen jener Stilrichtung nachzuweisen, die nicht mit den Lehren der Mystiker übereinstimmen, mit dem Inhalt einiger Predigten der „Gottesfreunde" sogar in Widerspruch stehen, dagegen vollständig in den Anschauungen der Kirche wurzeln, so bleibt die Deutung altkölnischer Gemälde als künstlerischer Niederschlag mystischer Ideen und Empfindungen eine moderne Utopie.

Eine solche Darstellung fand sich nun aber in dem Bilde des Pallant'schen Altares, welches die Errettung der armen Seelen aus dem Fegfeuer durch die guten Werke der Hinterbliebenen schildert. Nach der Ueberzeugung der „Gottesfreunde" haben die guten Werke durchaus keinen absoluten, sondern nur bedingten, erziehlichen Werth. Nachahmung des göttlichen Beispiels ist der einzige Weg zur „Vergottung". Das Fleisch, welches doch faulen wird, mufs für die Seele leiden, die ewig leben soll! Der Sinne Untergang ist der Wahrheit Aufgang! So lautet die immer wiederkehrende Moral in Suso's Munde. Was er im Besondern vom Fegfeuer dachte, wird aus einer Stelle im »Buch der Weisheit« ersichtlich, welche von der Gnade und Genugthuung handelt, dieselbe lautet: „Wie sollte nun ein grofser Sünder, der vielleicht mehr denn hundert Todsünden gethan hat, und um eine jegliche Todsünde nach dem Gesetz sieben Jahre lang büfsen oder die ungeleistete Bufse in dem heifsen Gluthofen des grimmen Fegfeuers leisten müfste — eia! Wie sollte die elende Seele ihre Bufse vollaus leisten! Wann sollte ihr langes Ach und Weh ein Ende nehmen? Wie würde es ihr so gar zu lang! — Siehe, das hat sie gar behändiglich gebessert mit Meinem

unschuldigen, würdigen Leiden. Sie mag also wohl in den edlen Schatz Meines verdienten Lohnes greifen und ihn zu sich ziehen, und sollte sie (nach eigenem Verdienste) tausend Jahre in dem Fegfeuer brennen, sie hätte es in kurzer Zeit nach Schuld und Bufse abgelegt, dafs sie ohne alles Fegfeuer in die ewige Freude führe."[11])

Womöglich noch deutlicher drückt sich der volksthümliche Nikolaus von Strafsburg in einer Predigt aus:[12]) „Herre, womit zahlt man Schuld?" „Das sag' ich dir. Man zahlt Schuld mit einem Kehr des Willens ohne alle unsere Werke" .... „Käme ich in das Fegfeuer und fände da einen Menschen brennend, so spräche ich: „Was liegst du hier?" So spricht er: „Ich liege hier und zahle meine Schuld." So spreche ich: „Ach, du rechter Thor, zahlst du hier mit deiner eigenen Kost! Weifst du nit, dafs das würdige Verdienen unseres Herrn für uns gebessert hat?" — „Ja, ich weifs es wohl." — „Oder ist es unkräftiger, als es ehedem war?" — „Nein, nein! es ist also kräftig, als es je war, ja es ist joch so frisch grüne, als da er an dem Kreuze hing." — „Ist es aber etwa verschlossen oder wehrt es jemand dem andern?" — „Nein, nein!" — „So dünket mich, Geselle, es sei deine Schuld, dafs du hier liegst und zahlst mit deiner eigenen Kost; du warst entweder so unweise, dafs du es nicht konntest suchen, oder aber so träge, dafs du es nicht wolltest suchen und sind nur zwei Schritte dahin." .... So ist das hochgültig, würdig Verdienen unseres Herrn Jesu Christi; das ist hie nahe bei uns und ist so gut und so kräftig, wer sich nur mit Minnen dazu fügen kann und weislich drein kann greifen, der zahlt alle seine Schuld mit fremder Kost. Er legt nicht allein Schuld ab; er wird auch gereichert davon an innerlicher Minne und Gnade. Er bedarf des Seinen nit ein Ave Maria; denn alles, das mein lieber Herre je that und litt in dreiunddreifsig Jahren, das war alles unser; er bedurfte sein nit."

Nach der Lehre der Mystiker entscheidet einzig das Verdienst Christi. Gute Werke, Stiftungen zum Seelenheil sind demnach nutzlos oder gar verderblich. Jeder Mensch erreicht so viel Genugthuung für die Schwachheit des Fleisches, als er sich durch „Vernichten der Werke seiner eigenen Besserung" und „durch Mitleid gleichmacht". Das Erdenleben schon mufs zur Stätte der Läuterung durch passives Leiden, d. h. also zum Fegfeuer werden, so nur ist der Grufs Suso's an Elisabeth Stagel zu verstehen: „Luge allein ein jeder Mensch auf sich selbst und merke, was Gott von ihm haben wolle, und sei dem genug, und lasse alle andern Dinge bleiben. ... Gott hat mancherlei Kreuz, womit er seine Freunde kasteit. Ich versehe mich des, dafs dir Gott ein anderlei Kreuz wolle auf deinen Rücken laden, das dir noch peinlicher wird; das Kreuz empfahe geduldiglich, so es dir kommt." (Vita 37.)

Vor freiwilligen Werken der Genugthuung warnen die „Gottesfreunde" ausdrücklich und entfernen sich hiermit von der Lehre der Kirche. Sie vergessen in schwärmerischer Versunkenheit in die göttliche Liebe gänzlich die ewige Gerechtigkeit! —

Ob solche düstern Anschauungen nun im Katechismus kölnischer Maler standen, ob die naive Natur- und Weltfreude, die kindliche Empfindung für reinen Liebreiz, die aus jenen Bildern uns entgegenlacht, mit dieser Lehre zu vereinbaren, mag der Leser entscheiden.

Mystische Ideen waren in Köln schon seit geraumer Zeit nicht mehr in weiteren Kreisen lebendig, als der Clarenaltar für ein vornehmes Kloster entstand. Die Universität beherrschte damals durchaus das religiöse Leben. Unter den Augen eines gelehrten Klerus, im Auftrage reicher Patrizier, mächtiger Adelsgeschlechter schufen die kölnischen Meister.

Die Besprechung des Pallant'schen Altares bot die Gelegenheit, auf einige Hauptschwächen der heutigen Kunstforschung hinzuweisen, auf jenen unglücklichen Hang, den Eindruck, welchen ein mittelalterliches Kunstwerk auf den modernen Betrachter ausübt mit halbverstandenen geistigen Strömungen dieser Epoche zu verquicken und die „Lust am Fabuliren", welche eine späte Nachgeburt uralter Künstleranekdoten erzeugte — das Märchen von „Meister Wilhelm", dem Maler des Clarenaltares.

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

[11]) Preger »Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter« II (1881).

[12]) Pfeiffer »Deutsche Mystiker« I, 283, 287.

Die neue Pfarrkirche zu Houten bei Utrecht.

Mit 5 Abbildungen.



s ist schon viele Jahre her — noch überspannte keine Riesenbrücke einer gewaltigen Ratte gleichend mit gewölbtem Rücken und unendlichem Schwanz den Lek und die Flufsniederung bei Culenborgh — über Linge, Waal und Maas trug Fufsgänger und Gefähr ebenfalls auf altväterliche Weise die Gierpont oder fliegende Brücke — wer von Utrecht nach s'Hertogenbosch wollte, zwängte seine Glieder in die gelbe, hochgethürmte, rasselige Diligence, versenkte die Füfse in wärmendes Heu oder Stroh und erreichte nach ungezählten Stunden geräuchert und gerädert das ersehnte Ziel.

Der Weg führte durch uraltes fruchtbares Kulturland — vorbei an Bauernhöfen alten Stils, lindenbeschattet, mit Strohdächern und Upkammern, begrenzt von weitgedehnten Obstgärten — halbzugeworfene Gräben, ein mächtiges Waldviereck, Thurmfragmente, ein schweres Eisengitter, erinnern hin und wieder an eine der vielen Burgen, die ehemals das Land beherrschten — mächtige Nufsbäume beschatten die innere Halde des vielfach sich schlängelnden Deiches, von dessen Krone sich ein weiter Ueberblick darbietet — die Niederung thut sich auf mit ihren Weiden, grasenden und badenden Kühen; der Flufs mit seinen Fahrzeugen beherrscht die Landschaft — diesseits und jenseits ragen unzählige Kirchthürme zum Himmel.

Die erste Station war Houten, etwa zwei Stunden von Utrecht. Wer sich aus dem Kasten herausarbeitete, um sich zu vertreten, die Glieder zu dehnen oder sich am landesüblichen Getränke zu erquicken, befand sich auf dem Vorplatz des Wirths- und Posthauses, unmittelbar dem alten grauen Kirchthurm gegenüber.

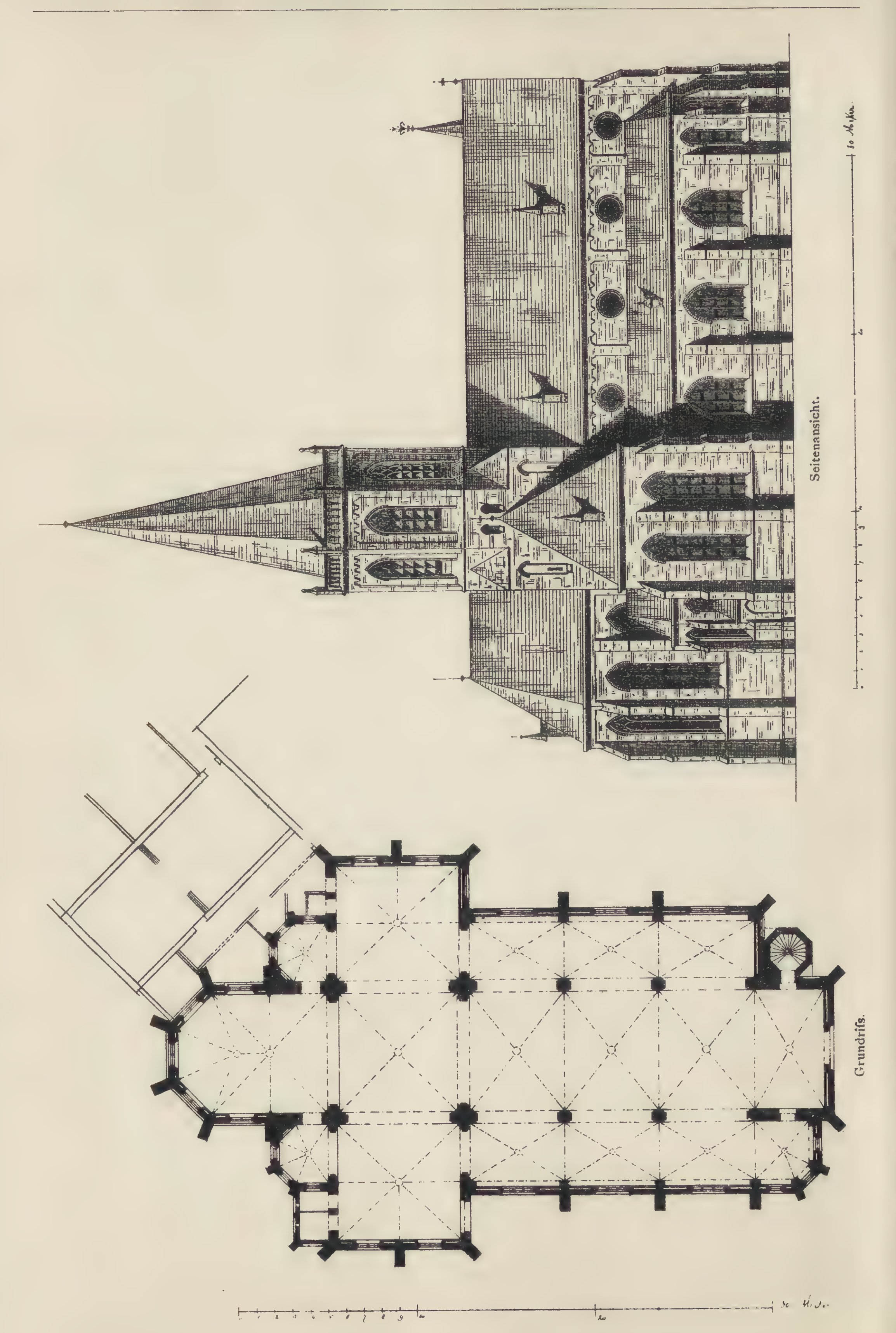
Damals bekümmerte man sich noch nicht viel um derartige Bauwerke. Man träumte den Kathedralentraum. Wie eine herrliche Offenbarung wirkten des mittelalterlichen Domes interessante folgerichtige Entwickelung, seine kühne Konstruktion, seine herrlichen Verhältnisse, die allumfassenden Ideen seines Bildercyklus, seine Thier- und Pflanzenwelt beherrschende Ornamentik. Für den praktischen Künstler war bei dem Allen ein Uebelstand — er sollte Kathedralen studiren, aber keine errichten — zu bauen gab es Dorf- und höchstens Stadtkirchen.

Ich fürchte, ich habe den alten Thurm von Houten damals mit etwas konfusen Gefühlen betrachtet — so ganz verschieden war er von allem Gelernten, in Büchern und Prachtwerken Geschauten. Und doch, tritt uns nicht auch hier das Mittelalter entgegen, unzweifelhafte Gothik und unbestreitbare Schönheit? Sollte das Kleinere, Verborgene nicht ebenso der Beachtung werth sein und gar für unsere Bedürfnisse und Ziele bei aufmerksamem Studium mehr Anhaltspunkte und verwendbare Motive bieten, als das Gewaltige, Grofsartige, Vielgerühmte, Allbekannte?

Mächtig ragt er empor, der Thurm von Houten, viereckig, gefällig, naturwüchsig und historisch. Der einfache Unterbau enthält nur den ebenfalls einfachen Portalbogen mit verstümmelten Details.

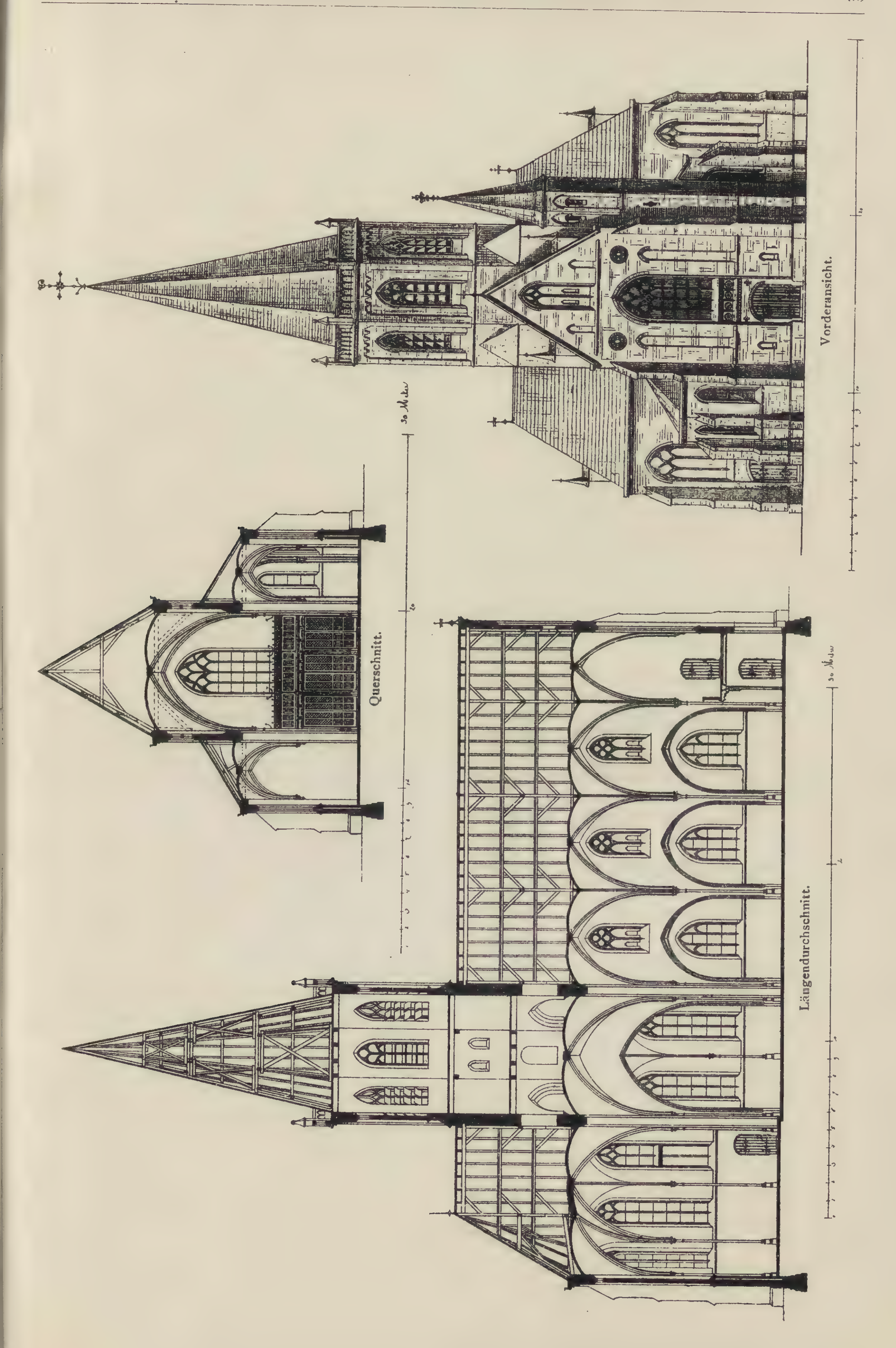
Das erste Stockwerk wird an jeder Seite belebt durch drei reichprofilirte Nischen; es folgt eine niedrige, anmuthige, gallerieartige Zwischenetage mit je fünf Bogenstellungen. Der Glockenraum zeigt wiederum drei tiefe Nischen mit Schalllöchern versehen. Steile, unmerklich in die Vertikale übergehende Wasserschläge vermitteln die Verjüngung; lebendig gegliederte Strebepfeiler nehmen zuoberst fialenartigen Charakter an; die fehlende Balustrade hat neuere Zeit durch ein gewöhnliches eisernes Brückengeländer ersetzt — eine flache Thurmhaube bildet die Bedachung. Das Ganze ist ein Backsteinbau mit Tuffsteinstreifen. Dem entsprechend sind auch die schönen Nischenprofile abwechselnd in Tuff und Backstein ausgeführt. Das Maafswerk ist zum Theil geschwunden. Die Nischenflächen zeigen zwischen den Tuffsteinstreifen mannigfache Backsteinmosaik. Seitdem sind leider sämmtliche Profile mit Portlandcement ausgeschmiert.

Wieder drängen sich uns Betrachtungen und Erwägungen auf. Wie sonderbar stehen wir auch in technischer Hinsicht so einem alten dauerhaften Werke gegenüber — mit unserm akademisch-theoretischen Studium, unseren glatten, nicht immer zuverlässigen Industrieprodukten aus Stein, Holz, Zink und Pappe; mit unseren für eine Spanne Zeit zusammengewürfelten Werkleuten, mit unserer Hast und Unruhe, häufig beschränkten Mitteln nebst ausgesprochener



Seitenansicht.

Grundriß.


Vorderansicht.
Querschnitt.
Längendurchschnitt.

Sucht der Gemeinden und Architekten, etwas recht Augenfälliges, Prahlerisches, Reklamenhaftes herzustellen? Der Baukunst ganzer Jammer greift mich an!

Doch weiter mit der Diligence s'Hertogenbosch und seiner Domkirche entgegen. Die Erinnerung an Houten's Thurm nehme ich mit, freilich ohne zu ahnen, dafs er mir einmal zum Muster dienen und noch später erhebliche Schwierigkeiten bereiten wird.

Im Verlaufe der Zeit empfanden auch Houten's Katholiken mit ihrem kunstsinnigen Pfarrer H. Bergmann an der Spitze, das Bedürfnifs, aus den Katakomben hervorzutreten.

Die für eine kleine Gemeinde recht ansehnliche Summe von 70000 Gulden wurde zum Neubau der Kirche und des Pfarrhauses bestimmt.

Herr Pastor, wie wünschen Sie Ihr Pfarrhaus eingerichtet? Wieviel, welche und wie grofse Räume brauchen Sie?

Wir überlegen und kommen überein: geräumiger Hausflur, Sprechzimmerchen, Wohnzimmer und Saal en suite durch Schiebethüren verbunden. Pastors Studir- und Schlafzimmer nebeneinander. Küche und Waschküche. Auch Sakristei und Katechismuskammer wiederum vermittelst Schiebethüren zu vereinigen oder zu trennen, werden in den Pfarrhausplan aufgenommen. Oben: Kaplans Logirzimmer und Bodenräume. Die Decken sollen nach niederländischer Art ihre Moer- und Kinderbalken aufweisen, ebenso die Kamine nach alten Mustern hergestellt werden. Ein hübsches Stirnstück hatte sich in der Gemeinde vorgefunden, verziert mit drei Medaillons — Heiligendarstellungen en relief enthaltend — es soll verwendet werden.

Abgemacht und in Ordnung. Nun aber?

Wissen Sie Herr Pastor, dafs Ihre Kirche mir Kopfschmerzen bereitet?

Meine Kirche — die alte oder die neue?

Die neue; Sie haben eine hübsche Bausumme zuammengebracht und es liefse sich eine Ihren Bedürfnissen angemessene würdige Kirche dafür errichten, aber ...

Aber?

Sie wünschen natürlich auch einen Thurm?

Natürlich!

Nun sehen Sie sich nochmals Ihren alten Houten'schen Thurm an. Wenn wir einen bauen wollen, welcher dem alten Knaben einigermafsen das Wasser reicht, so müssen wir so tief in den Säckel greifen, dafs für die Kirche sehr wenig übrig bleibt.

Da bekämen wir ja ganz dieselbe Einrichtung wie dort, sehr viel Thurm und fast gar keine Kirche. Das geht doch nicht an.

Nein, aber der umgekehrte Fall ist auch nicht grade schön. Errichten wir eine stattliche Kirche, so werden wir uns mit einem sehr bescheidenen Thurm begnügen müssen, und der möchte sich neben dem alten Kollegen ungefähr ausnehmen, wie ein engbrüstiger Städter neben einem Ihrer breitschultrigen Landmänner.

Das gefällt mir auch nicht, durchaus nicht. Wie aber liefse sich da Rath schaffen?

Sehr einfach, wir setzen den Thurm nicht vor, sondern oben auf die Kirche.

Das würde sich gut ausnehmen?

Ich denke!

Und was gewännen wir damit?

Den ganzen Unterbau. Die Vierungspfeiler müfsten zwar etwas massiger gestaltet werden, doch nicht so, dafs es im Innern störend auffiele. Der Thurm erhält nun ohne besondere Kosten die ganze Breite des Mittelschiffs. Als Vierungsthurm kann er achteckig gestaltet werden und bekommt dadurch einen anderen Charakter, wie sein mittelalterlicher Genosse; er wird nicht dessen jämmerlicher Konkurrent und Nebenbuhler, der etwa durch äufserlichen Schnickschnack ersetzen möchte, was ihm an Macht und Fülle abgeht.

Können in einem Centralthurm ordentliche Glocken untergebracht und ... geläutet werden?

Gewifs, bei guter Konstruktion; das einzige Unangenehme dabei ist, dafs die Glockenstränge mitten in der Kirche herunterhängen — man kann sie aber auch über dem Gewölbe seitwärts leiten, dafs sie nicht gerade das Mittelschiff verunzieren.

Es kommt doch gewifs häufig vor, dafs alte Thürme vorhanden sind in Gemeinden, wo man neue bauen möchte?

Aber nicht überall sind die alten so bedeutend wie der hiesige; nicht überall stehen sie in so unmittelbarer Nähe des Neubaus und überdies, wie ich schon ausgeführt, hier ist die Geldfrage mafsgebend.

Sie sind also überzeugt, das Ding wird gut gehen und gut aussehen?

Ich mache Ihnen eine Skizze.

Machen Sie eine! Wir haben Ihnen die Sache anvertraut. Sie werden wissen, was uns pafst

was unter den gegebenen Verhältnissen für unsere Gemeinde am Besten und Zweckmäfsigsten ist.

An's Werk also!

Vorher kommen mir noch einige Bedenken in Bezug auf die Grundsätze, die in unserer Gilde ausgesprochen, richtig befunden und angenommen waren. Wenn wir auch nicht immer und überall die Einfachheit des Mittelalters festhalten können, so sollen wir uns doch bestreben, der Dorfkirche den Dorfkirchencharakter zu erhalten.

Wir sollen bei unseren Entwürfen möglichst die alte eigenartige Landesarchitektur vor Augen haben und berücksichtigen, freilich ohne uns dabei um die jetzige Landesgrenze ängstlich zu kümmern.

Man ist den Herren Archäologen und Kunstverständigen gegenüber gerne verantwortet und eine Berathung mit unseren Autoritäten scheint mir daher sehr am Platz.

Wohl wäre es vergebliche Mühe, sich in den nördlichen Niederlanden nach Dorfkirchen mit Mittelthürmen umzusehen, doch der Dechant der St. Bernulphusgilde, Herr van Heukelum, war gerne bereit, hier einen Ausnahmefall gelten zu lassen, der ein Weiterschweifen wohl rechtfertigen könnte, und der Konservator des erzbischöflichen Museums, Herr J. Lindsen, meinte, wir brauchten, um das gesuchte Vorbild zu finden, nicht weiter zu gehen, als zu unseren südlichen Nachbarn, den Belgiern. In den Ardennen gäbe es viele, sogar sehr kleine Kirchen mit Centralthürmen. Er holte aus seiner auf unserem Kunstgebiet fast allumfassenden Bibliothek ein kleines Werk hervor, das uns in Wort und Bild diese eigenthümlichen Bauten vor Augen führte und stellte es mir zur Verfügung. Es fanden sich sehr werthvolle Motive und Anhaltspunkte.

So können wir jetzt zur Ausarbeitung und Fertigstellung der Pläne übergehen.

Die äufsere Breite des Chores, des Mittelschiffs und folglich des Centralthurmes wird zu 8 *m* angenommen.

Die Chortiefe soll 9 *m* betragen; auf's Vierungsgewölbe kommen naturgemäfs wieder 8 *m*.

Der Pfeilerabstand in der Längenrichtung ist ziemlich weit bemessen: drei Schiffsjoche haben eine Gesammtlänge von 16 *m*, durch welche Anordnung auch die Seitenschiffsgewölbe eine oblonge Form erhalten.

Dem Mittelschiff wird an der Westseite ein weiteres schmäleres Joch angefügt, in welchem vermittelst einer Abschlufswand in Schreinerarbeit mit im oberen Theil verglasten Thüren und einer reich profilirten überkragenden Balkenlage mit Balustrade, unten ein geräumiges Portal und oben die Orgelbühne gewonnen wird. An der Nordseite findet nun die Taufkapelle den gewünschten Platz, während südlich ein tüchtiger Treppenthurm angelegt wird, welcher zur Orgelbühne und zu den Dachräumen einen bequemen Aufgang bietet.

Die Gesammtlänge des Baues ausschliefslich der Strebepfeiler beträgt 37,50 *m*.

Ein Kreuzschiff ergibt sich bei der Anlage eines Centralthurmes mit seinen Tragpfeilern und dem entsprechenden Centralgewölbe von selbst, und es könnte nun die Frage aufgestellt werden, ob die Orgelbühne nicht zweckmäfsiger in einem der Kreuzflügel Platz gefunden hätte.

Um den Thurm besser hervortreten zu lassen, ihn nicht kreuzweise zwischen den Dächern einzuzwängen, wird das Kreuzschiff niedriger genommen, als das Mittelschiff, welche Anlage zugleich die Gewinnung kleiner Fenster zur Beleuchtung des unteren Thurmgeschosses gestattet.

Diese Beschränkung im Aufbau des Kreuzschiffes läfst nun aber eine Höhentheilung nicht mehr zu, wie die Anbringung einer Orgelbühne sie gefordert hätte.

Auch ist sie Veranlassung, dafs in den Stirnwänden der Kreuzflügel auf je ein grofses Fenster, dem im Vordergiebel entsprechend, verzichtet werden mufs, um ein gedrücktes unbeholfenes Verhältnifs zu vermeiden. Wir gestalten die Kreuzschiffsgewölbe viereckig, theilen sie durch Mittelgräte und erlangen so in jeder Stirnwand zwei schlanke zweitheilige Fenster.

Durch die weite Pfeilerstellung bekommen die Seitenschiffsjoche, wie schon erwähnt, eine längliche Form und die verhältnifsmäfsig breite und niedrige Seitenschiffsmauer erheischt entsprechende dreitheilige Fenster, bei welchen drückendes Mafswerk vermieden werden mufs.

Kleine, rosettenartige Oberlichter, innerlich in eine Nischenumrahmung gefafst, erhellen die Gewölbe des Mittelschiffs.

Die weite Jochbildung erfordert sodann, dafs die Arkadenbögen schon in der geringen Höhe von nur 3 *m* über den Kirchenflur ihren Anfang nehmen. Da würden Säulen mit Sockeln und Kapitälen gar zu gedrungen erscheinen; wir wählen aber Pfeiler, an welchen das Profil

der Arkadenbögen ohne Unterbrechung heruntergeführt wird.

Das ziemlich geräumige Chor wird von kleinen Seitenkapellen begleitet, das Chorgewölbe ähnlich getheilt und gestaltet wie das der Kreuzflügel.

Ungefähr bis zur Dachfirsthöhe des Kreuzschiffes steigt der Thurm viereckig auf und wird dann auf einfachste Art in's Achteck übergeführt — denn hier ist das Achteck berechtigt und an seinem Platz. Bei der geringen Höhe, wie sie hier geboten ist, würde ein viereckiger Thurm zu massig erscheinen und die Kirche drücken.

Lisenen, durch Backsteinauskragungen verbunden, gliedern Thurm und Langschiff. Der Thurm erhält eine Balustrade, durch Eckfialen unterbrochen und gestützt, und einen Helm von nicht zu grofser Höhe.

Die Westfront wird belebt durch die Verschiedenheit, sowie das Vor- und Zurücktreten ihrer einzelnen Theile. Der Mittelschiffsgiebel erhält sein grofses Fenster, dessen Profil zugleich die Thüröffnung umfafst, und weitere Brechung durch Nischen, Rosetten und etwas Backsteinmosaik. Auch der Treppenthurm bekommt seine Nischengliederung. — Schliefslich werden die Dachflächen in bescheidenem Mafse mit Dachfenstern belebt.

So wurde der Plan und nach ihm die Kirche fertiggestellt.

Ob nun die Aufgabe gelöst und eine den Bedürfnissen der Gemeinde entsprechende Kirche entstanden ist, die mit ihrem Thurm dem alten prächtigen Denkmal keine Konkurrenz macht und doch würdig neben ihm besteht, darauf mufs ich die Antwort den Herren Kritikern und Kunstverständigen überlassen.

Der Herr Pastor sprach mir, auch im Namen der Gemeinde, seine Befriedigung aus und forderte mich auf, nun ebenfalls für eine gelungene innere Ausstattung Sorge zu tragen.

Ich setzte ihm des Näheren die Organisation unserer Gilde, unsere Arbeitsweise und Arbeitstheilung auseinander, wie ich es auch in dieser Zeitschrift (Bd. IV Sp. 108, 113 u. 114) schon gethan, und verwies ihn an meine bildhauende, glasmalende, polychromirende, orgelbauende und goldschmiedende Freunde, denen ich zur Erklärung der Ausstattung und Dekoration gern das Wort überlasse.

Driebergen. A. Tepe.

Ein geschnitzter Sakristeischrank aus der spätromanischen Periode.

Mit Abbildung.



Holzmöbel aus der vorgothischen Zeit sind grofse Seltenheiten. Am meisten haben sie sich noch in Gestalt kleiner Kassetten erhalten, die vornehmlich zur Aufbewahrung von Schmucksachen und kleinem Hausrath gedient haben mögen. Die in Blatt- und Rankenwerk, auch wohl in phantastischen Thierfiguren bestehenden Verzierungen sind gewöhnlich in Flachschnitt hergestellt, zuweilen auch in einer Art von Stuckauflage. Vereinzelt finden sich auch noch Chorstühle mit romanisirenden Formen bezw. Ornamenten, so in den Domen von Minden und Ratzeburg, in den Stiftskirchen von St. Maria im Kapitol und St. Severin zu Köln, sowie zu Xanten. Noch seltener sind Schränke aus dieser Epoche, welcher die beiden von Viollet-le-Duc in seinem »Dictionnaire raisonné du mobilier français« abgebildeten und beschriebenen sehr merkwürdigen Exemplare von Obayne und Bayeux angehören. Einen kleineren romanischen Wandschrank bewahrt die Dorfkirche von Steinbach in Thüringen. Der älteste Schrank, den die an alten Möbeln so ausnehmend reiche Spezialausstellung mittelalterlichen Hausraths im „k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie" (17. Dezember 1892 bis 28. Februar 1893) aufwies, wird von dem Katalog (Nr. 558) dem XIII. bis XIV. Jahrh. zugeschrieben und als „primitiv aus Holz gefügt, mit Giebelabschlufs, einer grofsen und einer kleinen Thüre und breiten Eisenbeschlägen" versehen (Eigenthum des Grafen H. Wilczek) bezeichnet. Selbst die nordischen Museen in Kopenhagen, Christiania, Stockholm u. s. w., in welche so manche von den romanischen Stavekirchen herrührende reichgeschnitzte Balken und Bretter gerettet, sind äufserst arm an romanischen Holzmöbeln, von denen der im Museum zu Bergen befindliche Kirchenschrank aus Aardal (abgebildet und beschrieben von Bendixen in »Bergens

Museums Aarsberetning« 1890, Nr. IV) wohl der älteste ist. Der Zither in Halberstadt bewahrt aufser den überaus zahlreichen und werthvollen Paramenten und Metallgeräthen noch zwei romanische Holzschränke, von denen der eine plump im Aufbau, aber mit grofsen Heiligenfiguren bemalt, der andere mit ausgeschnittenen Vogelfigurationen geschmückt ist.

Ein ähnliches, nur viel gröfseres, reicheres, schöneres und besser erhaltenes Exemplar befindet sich in der St. Sylvestrikirche zu Wernigerode. Eine sorgfältig ausgeführte Zeichnung desselben hat Baumeister Boesser im Jahre 1869 der »Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte u. Alterthumskunde« (II, 162 f.) besorgt. Neuerdings hat Bildhauer Kuntzsch i. Wernigerode von dem Original eine photographische Aufnahme machen lassen. An sie knüpft die hier beigefügte Abbildung, sowie die folgende Beschreibung an, zu der ich die Notizen der Güte des Herrn Kuntzsch verdanke, der das merkwürdige Möbel in seiner Kunstanstalt schon wiederholt hat nachbilden lassen.



Geschnitzter Sakristeischrank aus der spätromanischen Periode.

Die Höhe des Schrankes beträgt 2,33, die Breite 0,90, die Tiefe 0,58 *m*. Er ist ganz aus gespaltenen Eichenbohlen im einfachsten Holzverbande hergestellt. Auf den beiden unteren Schwellen, die durch das Bogenstück verspannt sind, ruhen Seiten- und Rückenwände. Die Lisenen (rechts und links der Vorderwand) sind mit Holznägeln an den Seiten befestigt. Wie wenig dieser Verband als genügend erachtet wurde, beweisen die rings um den Schrank geführten Eisenbänder, die vorn in Charniere übergehend, das Gehänge für die Flügelthüren bilden. Diese scheidet ein den Schrank horizontal theilender Boden, dem zur Bildung des Giebelbehälters ein zweiter Boden entspricht, auch hier die unmittelbare Unterlage der Thüre. So ist das ganze Gefüge ein durchaus konstruktives: Die beiden aufsteigenden Leisten, zwischen denen die Flügelthüren sich bewegen, nehmen das Kopfstück nicht als Aufsatz, sondern als eingespannte Füllung auf und die eingebundenen Böden sorgen für den Horizontalverband. Dafs an diesem Schranke die Verzierungen auf die Unterstücke, die Schlagleiste und den Aufsatz sich beschränken, entspricht durchaus seiner praktischen Bestimmung. Ganz besondere Sorgfalt ist auf die künstlerische Ausgestaltung der kräftigen Schlagleiste verwendet. Ihren fortlaufenden Schmuck bilden in einer flachen Kehle liegende geschmiedete Fünfblatt-Nägel, welche durch sehr originelle und virtuos behandelte Reliefs unterbrochen werden. Eine charakteristische Maske schliefst sie nach unten ab, über ihr erscheint ein von zwei auch seitwärts ausgebildeten Lilien bekrönter Topfhelm, darüber, neben dem zum Theil hinter ihm sich verbergenden Schlüsselschild, ein noch weiter ausladender bärtiger Kopf mit Strähnenhaar und Lilienkrone. Mit einem von zwei Löwenköpfchen bekrönten Topfhelm beginnt die obere Schlagleiste, deren wiederum das Schlüsselschild begleitende Verstärkung in einem ornamentirten

Wulste besteht. Die darüber befindliche Ausladung stellt einen mit einem Tuchkragen bekleideten Affen dar, der mit der Rechten einen Spiegel hält, die Linke neckisch auf seinem Rücken spielen läfst. Ein sitzender Löwe mit einer Maske in den Pranken, schliefst diese künstlerisch, archäologisch, kulturgeschichtlich und selbst heraldisch höchst merkwürdige Leiste ab. Der Giebel dürfte einem Holzbau der romanischen Zeit nachgebildet sein, auf den auch die Treppenbildung der Rückwand unmittelbar hinweist. Solche im Flachschnitt ausgeführte Giebelverzierungen haben sich im alten Sachsen bis in die Renaissancezeit erhalten und aus der früheren Periode weisen jetzt noch einzelne ältere Häuser in Hildesheim, Halberstadt u. s. w. ähnliche Motive auf. Erst nachdem der ganze Schrank zusammengefügt war, wurde er mit dem Schnitzwerk versehen, welches hier in sehr geschickter Raumvertheilung um das rundbogig geschlossene Thürchen herumgeführt wurde, den im romanischen Formenkreise so beliebten phantastischen Vogel als aufstrebendes Motiv benutzend und seinen Schweif auch über die Leisten fortführend, aber in einer diesen sich anpassenden Rankenform. Die grofse fünfblättrige Rosette, der das Vogelpaar nach dem Muster uralter und traditionell noch lange nachklingender Ornamentationsweise sich zuwendet, gibt dem Ganzen einen sehr harmonischen Abschlufs.

Den geschnitzten Rosetten entsprechen die geschmiedeten, mögen sie fünfblättrig den Bändern als Schlufs, den Schlofshebeln als Dekor dienen, oder sechsblättrig für die Thürringe als Rückschildchen. Schmiedeeiserne starke Nägel mit hochabgerundeten Köpfen erfüllen die Doppelaufgabe des Haltes und Schmuckes; die ohne Feile bearbeiteten Schlösser sind von einfachster Einrichtung.

Dafs der Schrank ursprünglich kolorirt war, versteht sich eigentlich von selbst, denn in seiner Entstehungszeit spielte die Farbe für Kirche und Haus und deren gesammte Ausstattung eine Alles beherrschende Rolle. Als schwache Farbenreste haben sich noch Roth, Blau, Gelb, Grün erhalten, aufserdem auch Gold, auf dessen Anbringung nie verzichtet wurde, wenn es sich um einen vornehmen Gegenstand handelte.

Als muthmafsliche Heimath dieses Schrankes wird das Kloster Himmelpforte bei Wernigerode angegeben. Dafs er in dieser Gegend entstanden ist, kann kaum einem Zweifel unterliegen. Die Analogie mit dem Schranke in Halberstadt, mit einer benachbarten Truhe (deren Veröffentlichung einem späteren Hefte vorbehalten bleibt), wie mit den alten Holzbauten bietet für diese Annahme hinreichende Anhaltspunkte.

Bei der Frage nach der Ursprungszeit mufs zunächst konstatirt werden, dafs die Verzierungen im Allgemeinen noch dem romanischen Formenkreise angehören. Es darf aber dabei auch nicht übersehen werden, dafs diese Formen noch lange nachgeklungen sind. Als unmittelbares Beweisstück möge die ebenerwähnte Truhe dienen, deren Vorderseite neben entwickeltem gothischen Mafswerk in den Zwickeltheilen der Füfse ein unserer Giebelverzierung durchaus verwandtes Blattornament zeigt. Es läfst sich auch nicht verkennen, dafs die Verzierungen der Schlagleiste, wie Lilien, Rosetten, Blätter und namentlich der Topfhelm schon gothische Anklänge verrathen, welche auch durch die Eisenrosetten nicht ausgeschlossen sind, am wenigsten durch diejenigen mit den Ringen. Die Entstehungszeit wird daher wohl nicht weit vor der Hälfte des XIII. Jahrh. angenommen, vielleicht sogar bis gegen den Schlufs desselben hinausgerückt werden dürfen. Aus den zahlreichen Kreidenotizen im Innern des Schrankes, die gemäfs den Angaben meines Gewährsmannes auf kirchliche Verhältnisse, Opfer, Abgaben u. s. w. sich beziehen und bis in das XIV. Jahrh. zurückreichen sollen, ergeben sich in Betreff der Ursprungszeit keine genaueren Schlüsse. Sie vervollständigen aber den Beweis, dafs schon die ursprüngliche Bestimmung des Schrankes eine kirchliche war. Für die Aufbewahrung der hl. Gefässe waren neben den leicht einzurichtenden und besondere Sicherheit bietenden Wandschränken, solche in gröfseren Dimensionen ausgeführte, solid gearbeitete und wohlverschliefsbare Kasten sehr beliebt.

In der Entwickelungsgeschichte des Holzmöbels erscheint dieses merkwürdige Exemplar als ein wichtiges Glied. Das Gesetz von Rahmenwerk und Füllung, dessen vollkommene Durchführung erst dem spätgothischen Stile gelang, findet sich hier bereits angedeutet und eingeleitet, aber nicht in der eigentlichen Schreinerarbeit, sondern nur noch in der Zimmertechnik, die am Holzbau längst sich erprobt hatte und jetzt auch am Möbel ihre Erfahrungen zur Geltung brachte. Schnütgen.

Bücherschau.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben von Paul Clemen. Erster Band, Heft III und IV: Die Kunstdenkmäler der Kreise Moers und Kleve. Zweiter Band, Heft I: Die Kunstdenkmäler des Kreises Rees. Düsseldorf 1892, Druck und Verlag von L. Schwann.

Den beiden Anfangsheften des ersten Bandes, welche die Kunstdenkmäler der Kreise Geldern und Kempen behandeln, sind alsbald die weiteren Hefte gefolgt, in welchen die zahlreichen, überaus interessanten und kunstgeschichtlich hervorragenden Werke der bildenden Künste innerhalb der in der Ueberschrift genannten niederrheinischen Kreise ihre Würdigung finden. Sie gehören allen Kunstepochen an, soweit sie für die Rheinlande in Betracht kommen. In die Tage der Römerherrschaft fallen jene weiten Befestigungsanlagen, welche auf der rechten Rheinseite bei Hochelten, Loikum und Schermbeck, auf der linken in den Trümmern der beiden Niederlassungen bei Xanten, castra vetera und colonia Trajana, zu Tage treten, aus denen eine Menge von Architektur- und Skulpturstücken, Münzen und kunstgewerblichen Erzeugnissen der Vergangenheit herstammt, welche den in den verschiedenen Städten vorhandenen öffentlichen und privaten Sammlungen einverleibt sind. Auch das Mittelalter und die spätere Zeit hat starke Bollwerke um einzelne Städte wie Wesel, Rees, Emmerich, Rheinberg, Moers geschaffen, von deren Gröfse und zum Theil hoher technischer Vollendung, die auch das Malerische der Anlage nicht verkannte, nur noch Reste Zeugnifs ablegen. In Schlössern, Rathhäusern und den Wohnungen der Bürger tritt die Architektur bescheiden aber immerhin charakteristisch auf, und ihre Werke sind mitunter von hohem Reiz für einzelne Strafsenbilder (Rheinberg, Kalkar, Wesel) wie auch für die Gesammterscheinung der Stadt. Es braucht nur an die Anlage des Schlosses zu Kleve erinnert zu werden, was als Bekrönung und Schlufs eines Höhenzuges Stadt und Land weithin beherrscht.

Die christliche Kunst ist in diesen Landesgebieten zu hoher Blüthe entfaltet, nicht nur in den Kirchengebäuden selbst, sondern auch besonders in deren Ausstattung. Die Gotteshäuser auf der rechten Rheinseite, weniger zahlreich als auf der linken, sind, mit Ausnahme der Willibrordikirche zu Wesel, des Münsters zu Emmerich und der Abteikirche zu Hochelten, baulich nicht hervorragend, und auch nur die beiden letztgenannten, welche zu den ältesten des Niederrheins rechnen, enthalten Kirchenschätze von hoher Bedeutung. Dagegen sind die Kirchen in den Gegenden links des Rheines nicht nur in ihrer Grundrifsgestaltung interessant, der technischen Ausführung (meist in Ziegelsteinen) nach beachtenswerth, und für die Bauweise unserer Zeit vielfach als Vorbild zu empfehlen, sondern auch die noch verschiedentlich erhaltene alte Ausstattung mit den Einrichtungen und Gegenständen des Kultus gibt uns lehrreiche Fingerzeige, wie das Innere der Kirchengebäude zu gestalten ist. In dieser Hinsicht stehen die Stiftskirchen zu Xanten und Kalkar einzig da. Bei beiden bewundern wir neben der räumlichen Ausdehnung das praktische Geschick, mit welchem die Ausstattung (Altäre, Lettner, Chorstühle, Leuchterbänke und Kronleuchter) den Anforderungen des Dienstes gerecht wird, und erstaunen billig über die Fülle des Schönen und Werthvollen, was sich hier an Glas- und Tafelgemälden, Skulpturen, Kirchengeräthen, Reliquiaren und Paramenten erhalten hat. Kalkar birgt überdies noch jene Meisterwerke seiner Maler- und Bildschnitzerschule, welche unverkennbar den gröfsten Einflufs auf die Ausübung der Malerei und Plastik am Niederrhein beim Ausgange des Mittelalters ausgeübt: die prachtvollen Flügelaltäre.

Mehr oder weniger Interessantes weisen noch die Orte Kleve, Gaesdonk, Kranenburg, Orsoy, Kamp, Sonsbeck, Moers und Ginderich auf.

Dies sei ein kurzer Hinweis auf das Wichtigste im Inhalte der drei Hefte. Sie zeugen wie die beiden ersten von dem unermüdlichen Fleifse ihres Verfassers und dessen Bestreben, neben den Aufnahmen und Beschreibungen der Kunstwerke auch die geschichtliche Vergangenheit der Stätten, wo selbige sich finden, zu erforschen. In der Angabe der betreffenden Quellen und der einschlägigen Litteratur ist der hohe Werth der Veröffentlichungen mit begründet. Derselbe würde noch gesteigert werden, wenn man sich entschlösse, den Bauten, diesen eigentlichsten Kunstdenkmälern, durch die Darstellung im Bilde, wie namentlich durch mafsstäbliche Zeichnungen, mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden, als es bisher gegenüber den Werken der übrigen bildenden Künste geschehen ist. Es ist dies ein in Architektenkreisen geäufserter Wunsch, dessen Berücksichtigung zur Vervollständigung des Werkes nicht wenig beitragen würde. Und auf eine unbedingte Vollständigkeit vermag dasselbe in seiner jetzigen Fassung noch nicht Anspruch zu erheben, denn die Fülle des zu Sehenden und zu Beschreibenden ist eine zu ausgedehnte, als dafs bei der kurzen Zeit, binnen welcher die einzelnen Hefte einander gefolgt, auf alle Einzelheiten hätte eingegangen werden können. So ist zum ersten Bande schon ein Anhang erschienen, in welchem wichtige Kunstwerke namhaft gemacht werden, welche in der ersten Veröffentlichung nicht enthalten sind. Aber auch diese Ergänzung erweist sich als unzureichend, und der Unterzeichnete glaubt wohl im Sinne des Verfassers zu sprechen, dafs jede Angabe, sei es von Behörden, Vereinen oder Privaten, mit Dank entgegengenommen wird, welche im Stande ist, dem Inhalte des so vortrefflich angelegten, wissenschaftlich behandelten und künstlerisch ausgestatteten Werkes zur Vervollständigung und Richtigstellung zu dienen.

Heimann.

Die Architektur des klassischen Alterthums und der Renaissance von J. Bühlmann, Architekt. I. Abtheilung: Die Säulenordnungen. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 27 Tafeln in Stahlstich und 2 in Photolithographie mit Text. Stuttgart 1893, Verlag von Ebner & Seubert.

Von der zweiten Auflage dieses bewährten Bilderatlasses liegt die I. Lieferung vor, welche auf 4 Folio-

tafeln in klaren Abbildungen und in übersichtlicher Zusammenstellung eine hellenische Kapelle, eine ganze Anzahl von architektonischen Schmuckformen und von Säulenstellungen bringt, mehrere hervorragende griechische Tempel, eine ebenso mannigfaltige als umfassende Auswahl von Details, kurz eine sehr belehrende Fülle von ganzen Gebäuden wie von einzelnen Theilen derselben. Die I. Abtheilung soll 6 solcher Lieferungen umfassen, aus weiteren 15 sollen die II. und III. Abtheilung sich zusammensetzen, die in rascher Folge zu erwarten sind und als das einfachste Mittel empfohlen zu werden verdienen, die antike Baukunst, sowie die ihr nachgebildete der Renaissance im Ueberblick kennen zu lernen. D.

Kirchliche Dekorationsmalerei im Stile des Mittelalters von Wilh. Pastern. Leipzig 1892, Verlag von Jüstel & Göttel.

Die erste Lieferung des vorliegenden Werkes enthält sechs Tafeln in Farbendruck und ein Blatt mit Erklärungen dazu. Diese Blätter werden die Kenntnifs der alten Kunst nicht fördern, da der Verfertiger derselben die alten Formen nach seinem modernen Belieben umgestaltet hat. Die Tafeln I und II bringen Schlufsstein- und Zwickel-Ornamente, wie die Erklärung sagt, in spät- und frühgothischer Form, was die Kenntnifs der letzteren in bedenklichem Licht erscheinen läfst. Die kräftige Technik der Alten, energisch hingestrichene Lokaltöne mit schwarzen Konturen, bald dicker im Schatten, bald dünner im Licht, zu umziehen und an einigen Schattenstellen, wo es besonders noth thut, ein paar schwarze Schraffirungen hinzusetzen, diese für Fernwirkung ganz unerläfsliche Art, ist hier durch einige zarte Tönchen mit weichen Abschattirungen im modernen Geschmack der Albumblätter verweichlicht. Es ist in der Erklärung zwar gesagt, dafs es bei einfacherer Behandlung genüge, die Ornamente ohne Abschattirung mit Schwarz zu konturiren, dafür aber sind die Ornamente zu gefüllt gezeichnet und ohne klare Silhouetten-Wirkung. — Tafel V bringt drei Motive für Flächendekoration, von welchen die Erklärung sagt, dafs sie für früh- und spätgothische Malereien geeignet seien. Dieser Ausspruch kennzeichnet den Charakter sämmtlicher Tafeln.

Bei der grofsen Anzahl und unübertrefflichen Schönheit derartiger Muster des XIII. und XIV. Jahrh. wäre es für den Künstler von heute keine schwierige Aufgabe, dieselben zu einer einheitlichen Gestaltung der Dekorationsmalerei geschickt auszuwählen, wohl aber, jenen etwas Gleichwerthiges an die Seite zu setzen. Das immer mehr wachsende Interesse an der würdigen Ausstattung der Kirchen hat mehrere moderne Werke von solch' eigener Erfindung gezeitigt. Wann aber werden wir endlich den reichen Schatz der in unserm Vaterlande verstreuten Reste guter alter Wandmalereien gehoben und in würdiger Weise veröffentlicht sehen?

Frankreich ist uns darin mit einem glänzenden Beispiele voran gegangen durch die Herausgabe des Werkes: »La Peinture décorative en France du XI jusqu'au XVI siècle« par Gélis Didot et H. Laffillé, welches eine überraschende Fülle der vielseitigen Gestaltungskraft des Mittelalters vor Augen führt. Stummel.

Dante's göttliche Komödie in 125 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell'Ancora, herausgegeben von Bernhard Schuler. München 1893, Eigenthum und Verlag des Herausgebers.

Ueber ein halbes Hundert illustrirter Dante-Ausgaben sind in Italien erschienen. Eine der hervorragendsten Stellen nimmt unter ihnen die in den Jahren 1817 bis 1819 vom Verlag dell'Ancora in Florenz besorgte ein, welche von den Künstlern Luigi Adamelli und Francesco Nanzi ausgeführt ist. Sie trägt allerdings in ihren stellenweise etwas breiten und schwulstigen Figuren die Spuren ihrer späteren Ursprungszeit, erinnert aber doch so bestimmt an die altitalienischen Formen und zeigt eine derartige Vertrautheit mit den Ideen des Dichters und eine so ausgeprägte Charakterisirung, dafs sie das Verständnifs desselben wesentlich erleichtert, als ein ebenso gefälliger wie instruktiver Kommentar erscheint zu dem gewaltigen Gedichte, für welches das Interesse der gebildeten Welt in entschiedener Zunahme begriffen ist. Es verdient daher alle Anerkennung, dafs Schuler davon eine neue Auflage veranstaltet hat in Form einer Pracht- und einer Volks-Ausgabe. Die letztere kostet eingebunden mit Text nur 15 Mark, ohne denselben nur 10 Mark, und dieser beispiellos wohlfeile Preis dürfte manchen zur Anschaffung derselben verlocken. K.

Bergens Museums Aarsberetning. Dieser umfassende und reich illustrirte Jahresbericht enthält sehr interessante, durch vortreffliche Abbildungen erläuterte Mittheilungen „aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen" von B. E. Bendixen.

Der Jahrgang 1889 beschreibt die farbig reproduzirte Prozessionsfahne aus Lavik, eine sehr merkwürdige gemalte Kreuzfahne des XV. Jahrh., sowie die ebenfalls in Farbendruck abgebildeten Antemensalia aus der Kirche von Aardal, zwei auf Holz gemalte Antipendien (oder Altarretabel) des XIV. Jahrh., endlich ein Hanap, einen Maserdoppelbecher des XV. Jahrh. — Im Jahrgang 1890 erschienen in Wort und Bild ein romanischer Kirchenschrank aus Aardal und Reste eines gleichfalls romanischen kupfernen Antemensals. — Der Jahrgang 1891 behandelt 5 in Lichtdruck wiedergegebene, bronzegegossene Giefsgefäfse (Aquamanilien) des XIV. Jahrh. und eine Anzahl messingbeschlagener spätgothischer Trinkhörner. — Ueber alle diese Gegenstände verbreitet sich der Verfasser in so eingehender wie sachkundiger Weise, unter fleifsiger Benutzung der deutschen Litteratur. Aufser der rein archäologischen Bedeutung haben aber namentlich die im Jahrgang 1889 beigefügten Farbendrucktafeln einen sehr grofsen vorbildlichen Werth, indem sie für die Anfertigung von einfachen frühgothischen Kirchenfahnen und Altarretabeln vortreffliche Muster bieten. Die nordischen Museen enthalten überhaupt in ihren reichen mittelalterlichen Abtheilungen so viele in ihren stilistischen Eigenthümlichkeiten unseren deutschen Erzeugnissen der früh- und spätgothischen Periode nahe verwandte Gegenstände, dafs die Veröffentlichung der letzteren uns sehr willkommen ist und zu ganz besonderem Dank verpflichtet. S.

Abhandlungen.

Ueber gestochene Vorlagen für gothisches Kirchengeräth.

Mit 3 Abbildungen.

Wie stetig wachsende Werthschätzung, deren sich die kirchlichen Geräthschaften der gothischen Epoche heute zu erfreuen haben und das lebhafte Interesse an jedem einzelnen der Denkmale, welche uns noch aus jener Blüthezeit kirchlicher Kunst erhalten sind, legt es nahe, auch einmal der Vorlagen zu gedenken, die von der Hand hervorragender Künstler des XV. Jahrh. in Kupferstichen weithin über die deutschen Lande verbreitet wurden und denen manch' zierliches Werk seine Entstehung verdanken mag. Ueberblickt man die stattliche Anzahl gothischer Monstranzen, Reliquiarien, Ciborien, Hostienbüchsen, Mefskännchen, Kelche und Patenen, der Bischofsstäbe und Rauchfässer, welche in den grofsen öffentlichen Sammlungen Deutschlands und des Auslandes, sowie in den berühmtesten Privatsammlungen aufbewahrt wird, so kann man kaum glauben, dafs dies Alles nur ein winziger Bruchtheil dessen sei, was unser Vaterland einst hervorgebracht. Und doch, bedenkt man, wie viel Schätze im Sturm der Zeitläufte in Kriegsnoth oder durch Unverstand zu Grunde gerichtet und in den Schmelztiegel gewandert, so kann man sich der Ueberzeugung nicht verschliefsen, dafs die Summe des Verlorenen die des Erhaltenen weit übersteigt.

Selbst die zahlreichen gestochenen Vorlagen, welche hervorragende Goldschmiede und Kupferstecher aus ihren Werkstätten ausgehen liefsen, und die doch sicherlich in hunderten von Exemplaren überallhin Verbreitung fanden, bilden heutzutage als Unica und Rarissima den kostbarsten Besitz der reicheren Kabinette und Kupferstich-Sammlungen. Dafs sie zur Zeit ihrer Entstehung auch praktische Verwendung fanden, kann kaum bezweifelt werden, obwohl sich nicht ein einziger Fall der Abhängigkeit eines noch erhaltenen Kirchengeräthes von einem der bekannten Kupferstiche nachweisen läfst.

Es ist ein alter und zugleich erfreulicher Erfahrungssatz auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste, dafs die Schönheit und künstlerische Bedeutung eines Kupferstiches demselben immer den besten Schutz vor Vernichtung gewährt hat. Das Minderwerthige und Schlechte verwarf man, aber das Werthvolle und Mustergiltige vererbte sich im Wechsel der Geschlechter vom Vater auf den Sohn, und sei es auch nur um seines materiellen Werthes willen. Nur so ist es zu erklären, dafs sich eine relativ sehr bedeutende Anzahl der Kupferstiche und Holzschnitte Dürer's in einem Zustande so tadelloser Frische und Schönheit des Abdrucks, als ob sie eben aus der Presse kämen, bis auf unsere Tage erhalten hat; nur so, dafs die zwei köstlichen Blätter Martin Schongauer's: der Bischofsstab und das Rauchfafs (B. 106 und 107) in einer stattlichen Anzahl von Exemplaren — Verfasser kennt von jedem der beiden Stiche gegen 30 Abdrücke — vorhanden sind. Die Werthschätzung schöner Drucke hat freilich trotzdem im Laufe unseres Jahrhunderts eine sehr erhebliche Steigerung erfahren. Noch 1821 kostete der Bischofsstab auf der Auktion Durand in Paris 60 fr. und 1824 bei der Versteigerung der Sammlung des Grafen Fries 20 holländische Gulden. 1867 zahlte man auf der Auktion Graf Harrach in Paris 575 fr., 1877 bei Firmin-Didot 1210 fr., und 1881 galt ein hervorragend schöner Abdruck auf der Auktion Lobanow-Rostowsky in Berlin gar 2300 Mk. Aehnlich stiegen die Preise für das Rauchfafs, das 1824 bei Fries 13 fl. trug, 1859 auf der Auktion de Férol in Paris schon 710 fr. galt und 1873 auf der Versteigerung der berühmten Sammlung des Marchese Durazzo in Stuttgart 1050 fl. erzielte. 1889 ging ein Exemplar auf der Auktion Coppenrath für 1900 Mk. nach Amerika. Eines eigenthümlichen Umstandes sei hier noch gedacht, dafs nämlich beide Stiche

sehr häufig „silhouettirt", d. h. längs der Konturen ausgeschnitten, vorkommen, was ihren Werth natürlich verringert.

Schongauers Rauchfafs[1]) wurde im XV. Jahrh. wegen seiner mustergiltigen Schönheit mehrfach von andern Stechern kopirt, deren Kopien aber vermöge ihrer künstlerischen Inferiorität heute viel seltener sind, als das Original. Sie entstanden am Niederrhein: die eine rührt von dem in Bocholt ansässigen Goldschmied Israhel van Meckenem her,[2]) die andere von dem kölnischen Monogrammisten I C,[3]) dessen Stiche sämmtlich Kopien nach dem Colmarer Meister sind.

Bischofsstab u. Rauchfafs gehören ihrer technischen Behandlung nach der spätesten Zeit des 1491 gestorbenen Meisters an. Ein Beispiel dafür, dafs sie gelegentlich auch den Miniatoren als Vorlage dienten, bietet das Graduale des Illuminator Matthaeus von 1490 bis 1491 in Wien.[4]) Eine blattgrofse Malerei auf fol. 1 dieser interessanten Handschrift, für welche auch Schongauers Madonnen (B. 28 und 31) als Vorbild dienten, zeigt auf der rechten Seite des umrahmenden Portals auf Säulchen und Konsolen die drei Nischenfigürchen vom Schaft des Bischofsstabes:

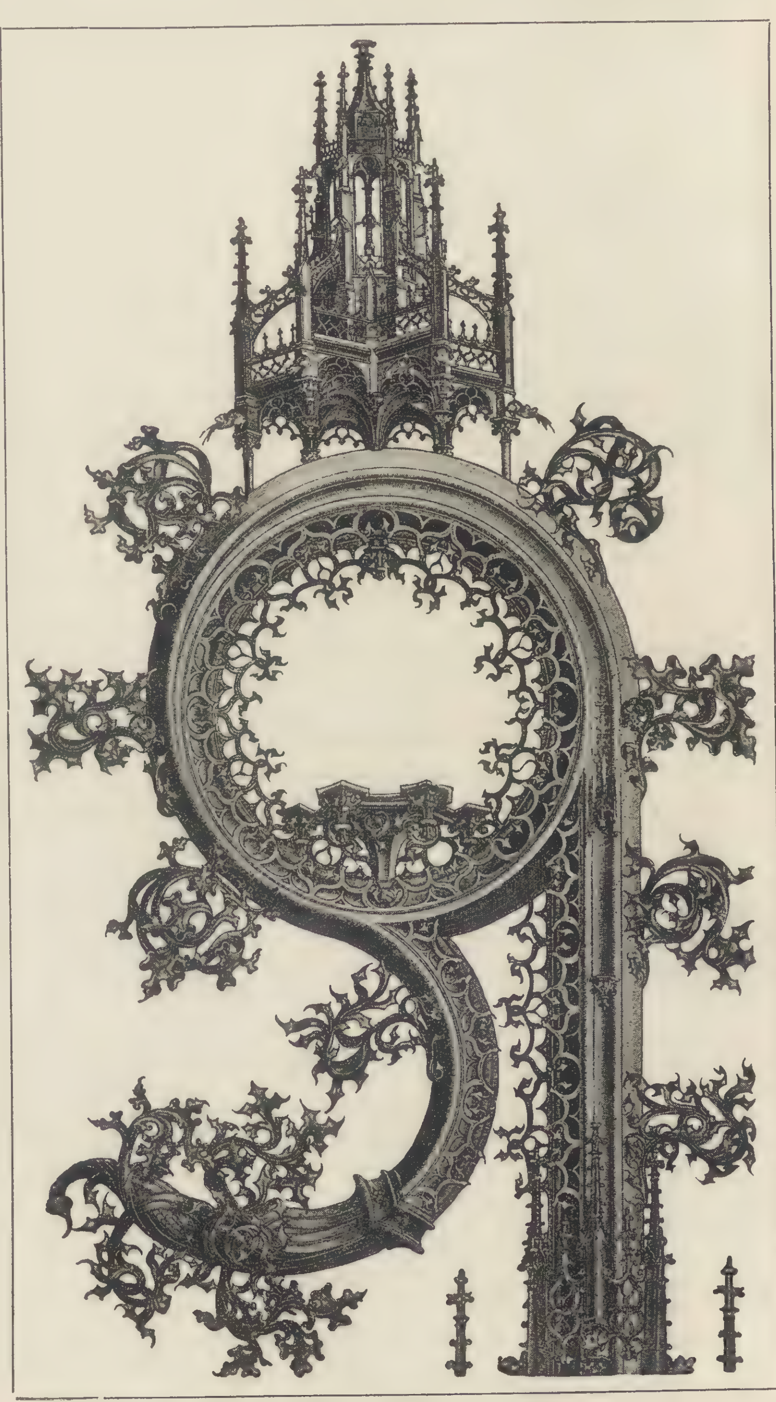


Fig. 1 a. Bischofsstab vom Meister W [Hausmarke]

[1]) Pedum und Rauchfafs sind abgebildet u. A. in Lichtdruck bei Wessely »Das Ornament« Bd. I Nr. 18 u. 14 und in Heliogravüre bei Amand-Durand »Oeuvre de Schongauer« Nr. 107 u. 108, das Rauchfafs auch in Hochätzung bei Hirth »Formenschatz« (1887) Nr. 2.

[2]) P. 257. Vgl. »Repertorium f. K.« XIV. 404. 242. Ich kenne 8 Exemplare.

[3]) P. II. 139. 16. in Dresden, Oxford und Wien: Hofbibliothek.

[4]) Pergament-Cod. Nr. 4006 der k. k. Hofmuseen, früher in der Ambraser Sammlung.

den König mit Szepter und Reichsapfel zwischen SS. Margaretha und Barbara. St. Margaretha hält statt des Kreuzstabes ein Spruchband, und der

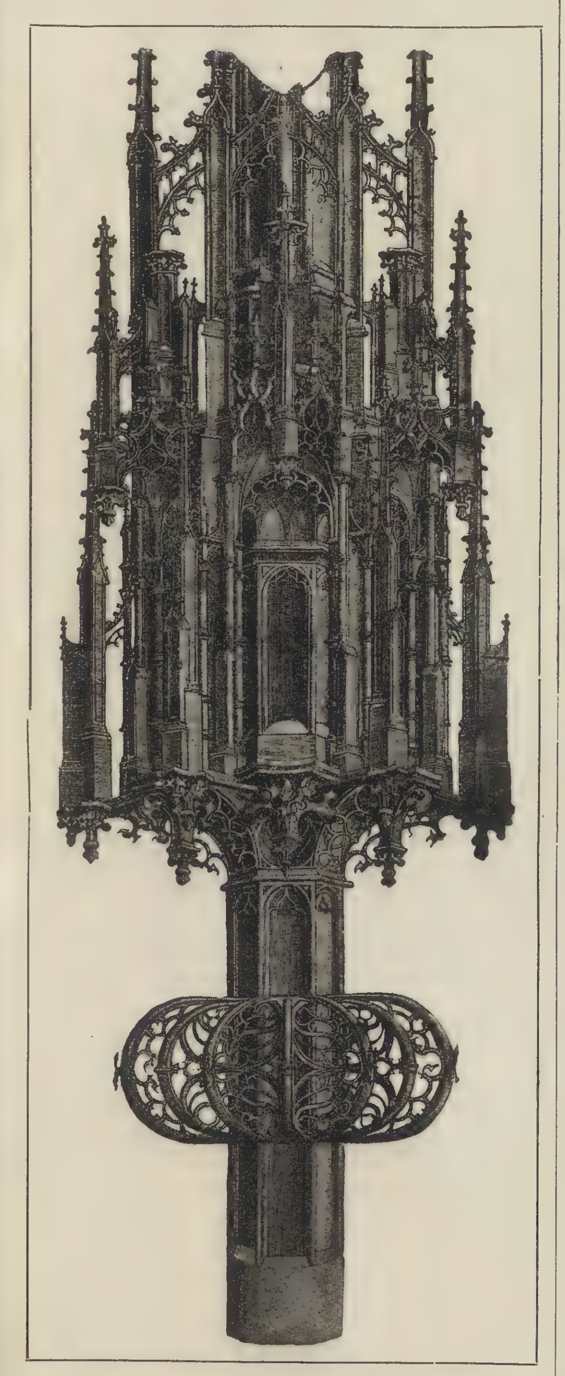


Fig. 1b. Schaft des nebenstehenden Bischofsstabes.

Drache ist fortgelassen. Auf dem gothischen Eselsrücken sitzen die vier reizenden Engelgestalten vom Rauchfafs.[5])

Auch Israhel van Meckenem stach einen Bischofsstab, in so grofsem Mafsstabe, dafs er ihn auf zwei aneinandergeklebte Blätter drucken mufste.[6]) Er suchte Schongauer's Stich nicht nur in der Gröfse,[7]) sondern auch durch eine wunderliche Ueberladung mit Fialen und Blattwerk zu übertreffen, ohne doch die zierlichen, mafsvollen Formen und Verhältnisse seines Vorgängers auch nur entfernt zu erreichen. Sein Wappen mit dem abgesetzten Pfahl brachte er ungefähr an derselben Stelle an, wo sich bei Schongauer ein leerer Schild befindet.

Aber schon vor Martin Schongauer liefs ein niederländischer Kupferstecher und Goldschmied, der Meister W einen grofsen, ebenfalls auf zwei Blätter gedruckten Entwurf zu einem Bischofsstab erscheinen. Man kannte bisher nur die obere Hälfte desselben mit der Krümme in einem einzigen Exemplar, welches — aus der Sammlung Barnard stammend — in der Albertina zu Wien aufbewahrt und von Bartsch in seinem »Peintre-Graveur« beschrieben wird.[8]) Ich fand 1889 den zu der Wiener Krümme gehörigen Schaft im Rijks-Prenten-Cabinet zu Amsterdam und schrieb ihn im »Repertorium f. K.« (XV. 136. 202.) dem Meister W zu, ohne jedoch seine Zugehörigkeit zu dem mit dem Monogramm des Stechers versehenen Obertheil der Albertina zu bemerken. Letzteres gelang mir erst, als ich eine Photographie des Amsterdamer Fragmentes an den Wiener Stich halten und mich so überzeugen konnte, dafs

---

[5]) Vgl. Th. Frimmel im »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses« Bd. V (1887) Th. II p. X., wo auch vor p. VII eine Heliogravüre des Blattes beigegeben ist.

[6]) B. VI. 303. 138 u. 139. P. II. 198. 261. Lichtdruck bei Wessely »Das Ornament« Bd. I Bl. 20 Nr. 39. Exemplare in Basel, Berlin, London, Mailand: Slg. Angiolini, Paris, Prag: Slg. v. Lanna, Wien: Hofbibliothek, das untere Blatt aufserdem in Brüssel, das obere in Hannover.

[7]) Israhels Pedum hat eine Höhe von ungefähr 780 *mm*, während Schongauers Stich nur etwa 300 *mm* hoch ist.

[8]) B. VI. 61. 19. Der Stich wurde 1798 auf der Auktion Barnard in London zusammen mit dem Stammbaum Mariae von demselben Stecher (B. 13) für den lächerlich geringen Preis von 15 sh. verkauft. Wie sehr sich das Verständnifs für die Werke der gothischen Epoche und deren Werthschätzung im Laufe eines Jahrhunderts gehoben hat, beweist am besten die Thatsache, dafs der Stammbaum Mariae allein im Jahre 1884 auf einer Leipziger Auktion vom Berliner Kabinet mit 7600 Mk. bezahlt wurde.

beide Theile auf's Genaueste aneinander passen. Sie sind hier zum ersten Mal abgebildet in der leider durch das Format der Zeitschrift bedingten Verkleinerung.[9])

Israhel van Meckenem hat selbstständig ein Rauchfafs nicht gestochen, sondern sich, wie oben erwähnt, damit begnügt, das Schongauer'sche zu kopiren. Dagegen ist der Entwurf zu einem solchen vom Meister W§ erhalten.[10]) Der letztgenannte niederländische Stecher hat aufserdem vier Vorlagen für Monstranzen geliefert, die in ihrer zierlichen stilgerechten Behandlung der gothischen Architekturformen dem Geschmack des Künstlers alle Ehre machen, und deshalb auch meist von zeitgenössischen Stechern kopirt wurden. Es sind die folgenden:

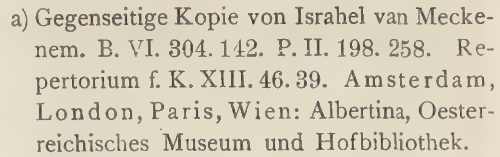
1. Monstranz mit sechsseitigem geschweiften Fufs. 145: 54 *mm* Bl.: Pl. P. II. 282. 50. Dresden. (Vergl. die beigegebene Hochätzung.)

2. Monstranz mit sternförmigem Fufs. 244: 65 *mm* Pl. Unbeschrieben. Dresden.

a) Kopie danach von Israhel van Meckenem. P. II. 198. 259. Bologna, London, Mailand: Trivulziana.

b) Gegenseitige anonyme Kopie. B. VI. 304. 143. P. II. 198. 259. Kopie. »Repertorium f. K.« XV. 491. 113. Bologna, Brüssel, London, Wolfenbüttel.

3. Monstranz auf sechsseitigem auf Löwen ruhenden Fufs. 273: 75 *mm* Bl. P. II. 282. 49. Berlin, London.



a) Gegenseitige Kopie von Israhel van Meckenem. B. VI. 304. 142. P. II. 198. 258. Repertorium f. K. XIII. 46. 39. Amsterdam, London, Paris, Wien: Albertina, Oesterreichisches Museum und Hofbibliothek.

4. Monstranz auf einem Fufs mit acht halbrunden Ausbiegungen. 504: 114 *mm* Pl. B. VI. 60. 17. Amsterdam, Oxford, Wien: Albertina.

a) Gegenseitige anonyme Kopie. P. II. 113 C und 126, 11. Dresden: Sammlung Friedrich August II., London (Obertheil).

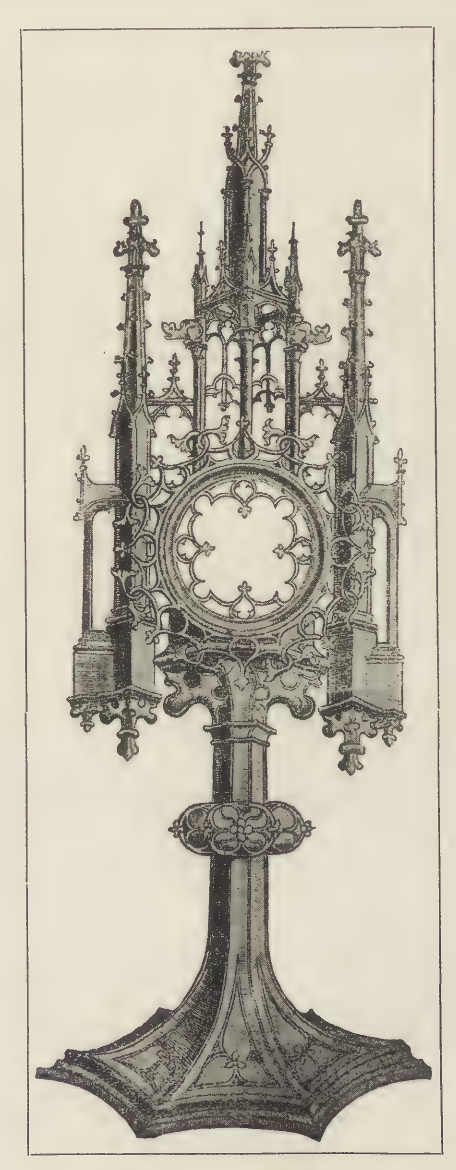


Fig. 2. Monstranz vom Meister W§

Den Entwurf zu einer Prachtmonstranz auf vier untereinandergeklebten Blättern von etwa 1100 *mm* Gesammthöhe verdanken wir dem hochberühmten Goldschmied Alart Duhameel zu Herzogenbusch.[11]) Der Künstler hat dieses, leider bisher nirgends reproduzirte Meisterwerk, dem er den Grundrifs in $^1/_6$ der geplanten Gröfse beigab, mit seinem vollen Namen: Alart Duhameel § hertogen Bosche versehen. Um den vierzehneckigen, mit gothischem Laubwerk gezierten Fufs schlingt sich ein Spruchband mit der Majuskellegende: Deus est ex substancia patris ante secula genitus et homo ex substancia matris in seculo natus.

Auch Wenzel von Olmütz stach eine Monstranz,[12]) welche Israhel van Meckenem von der Gegenseite kopirte.[13]) Endlich sei hier noch der Fufs eines Re-

[9]) Das obere Blatt mifst im Original 347: 192 *mm*, das untere 330: 122 *mm*. Bei dem letzteren ist kein Plattenrand sichtbar und oben ist ein Stückchen des Schaftes ausgerissen. Bei den Abbildungen Fig. 1 a u. 2 ist das Stechermonogramm leider durch ein Versehen fortgelassen. — [10]) B. VI. 61. 20. Berlin, Oxford, Paris, Wien: Hofbibliothek.

[11]) B. VI. 359. 5. Wien: Albertina. Ein zweites Exemplar gelangte 1874 auf der Auktion D. D. T*** in Leipzig für 1201 Thlr. in die Sammlung E. v. Rothschild nach Paris.

[12]) Lehrs 80. Lichtdruck bei Wessely »Das Ornament« Bd. I Bl. 21 Nr. 40 und bei Gruner »Dekorative Kunst« Taf. 47. Amsterdam, Berlin, Dresden: Slg. Friedrich August II., London, Prag: Slg. v. Lanna.

[13]) P. II. 114. 90 Kop. und 198. 260. London. Vgl. Lehrs »Wenzel von Olmütz« 80 a.

liquiariums vom Meister $\overset{\text{N}}{\text{H}\ddagger\text{S}}$ erwähnt, der sich silhouettirt in Berlin erhalten hat. Er reicht nur bis zum Anfang des Kristallcylinders mit der Lunula. Die von Spruchbändern umschlungenen Säulchen zu beiden Seiten scheinen für Heiligenstatuetten bestimmt. Das obere Blatt des Stiches ist leider verschollen.

Vom Meister W⟡ existiren auch zwei Vorlagen für Chormantelschliefsen (Monile vom Pluviale), die Passavant für gothische Fensterrosen hielt.[14]) Der Umstand, dafs sie beide nicht mit geometrischem Mafswerk gefüllt, sondern in je drei Nischen gegliedert sind, die ein Kreis mit durchbrochenem Mafswerk umschliefst, und dafs dieser Kreis oben von der Kreuzblume eines Bogens überschritten wird, spricht für ihre Bestimmung als Rauchmantelagraffen. Bei dem gröfseren (P. 42) hat der Stecher oben links und rechts zwei Entwürfe für gothisches Blattwerk hinzugefügt. Der Meister W⟡ stach übrigens auch einige Fensterrosen (P. 47 u. 48), wie er denn eine ganze Anzahl anderer Architekturtheile: Entwürfe zu Kapellen- und Kirchenschiffen, Altären, Baldachinen für Sakramentshäuschen, Pfeilern und Strebbogen lieferte, die als solche nicht mehr in den Rahmen dieser Arbeit gehören.

[14]) Die kleinere: P. II. 281. 41. ist abgebildet bei Gruner »Dekorative Kunst« Taf. 31. Berlin, Dresden: Slg. Friedrich August II., London, Klein-Oels: Slg. Graf York, Paris. Die gröfsere: P. II. 281. 42. London und Wien: Hofbibliothek.

Schliefslich sei hier noch, als auf der Grenze zwischen Geräth und Bauwerk stehend, eines Weihwasserbeckens gedacht, dessen Stecher kein Geringerer ist als Jörg Syrlin d. J., der Schöpfer des Weihbrunnkessels im Münster zu Ulm. Bartsch[15]) kannte den Grundrifs nicht, da derselbe bei dem Abdruck der Wiener Hofbibliothek fehlt. Willshire, der im British Museum ein silhouettirtes Exemplar ohne Monogramm und den Grundrifs vor sich hatte, erkannte nicht die Zusammengehörigkeit beider Theile.[16]) Dies geschah erst durch C. v. Lützow,[17]) der meine in der »Kunstchronik«[18]) ausgesprochene Deutung des Monogramms auf Jörg Syrlin d. J. bestätigte und nur darin irrt, dafs er von einer vollkommenen Uebereinstimmung des Stiches mit dem ausgeführten Weihwasserbecken in Ulm spricht, während beide nach Mittheilung des Münsterpfarrers Herrn Dr. Pfleiderer von sehr verschiedener Form sind. Vor Jahresfrist fand ich einen sehr schönen Abdruck beider Platten untereinander auf einem Blatt in der Kunsthalle zu Bremen, wodurch ihre Zusammengehörigkeit nunmehr auch äufserlich bewiesen wird.[19])

Dresden. Max Lehrs.

[15]) Bd. VI S. 314 Nr. 1.

[16]) »Catalogue of German and Flemish prints in the British Museum« vol. II. 253. J. 35—36. Der Grundrifs ist unter J. 35 als „an ornamental Plaque" beschrieben.

[17]) »Geschichte des deutschen Kupferstiches etc.« p. 48. Hochätzungen beider Theile ebenda Fig. 21 u. 22.

[18]) Jahrg. XIX Sp. 593.

[19]) Die obere Platte mifst 159 : 107 *mm*, die untere mit dem Grundrifs 92 : 91 *mm*.

Zur Geschichte der Kreuzaltäre.



Bekanntlich bestanden in den gröfseren Kirchen, namentlich den Klosterkirchen, besondere für den Laiengottesdienst bestimmte, meist dem hl. Kreuz geweihte Altäre. Schon in karolingischer und frühromanischer Periode scheint es zur Regel gehört zu haben, in gröfseren Klosterkirchen einen derartigen Altar zu besitzen. Zum Beweise mögen hier folgende Beispiele angeführt werden.

Auf dem Plan zur Klosterkirche in St. Gallen aus der ersten Hälfte des IX. Jahrh. ist bereits ein Altar mit der Inschrift: *altare S. Salvatoris ad crucem* eingezeichnet.[1]) Die in St. Gallen zwischen 984 und 990 erbaute Kapelle des hl. Grabes hatte vier Altäre, darunter einen, welcher dem hl. Kreuz geweiht war.[2]) Auch in der Klosterkirche zu Fulda[3]) — und wahrschein-

[1]) F. Keller »Der Baurifs des Klosters St. Gallen« (1844).

[2]) Neuwirth »Sitzungsberichte der Wiener Akademie« CVI, 1. Heft, S. 37.

[3]) Brower »Fuld. antiq.« (1612), II, S. 103, 111, 128; Buchonia »Zeitschrift für vaterl. Geschichte« (1813), I, S. 107, 117; Gegenbauer »Fuldaer Gymn.-Programm« (1881), S. 17. Die von Hrabanus Maurus für diesen Altar verfafste Inschrift bei v. Schlosser »Quellenschriften zur Geschichte d. karol. Kunst« (1892), Nr. 361 und bei Brower a. a. O.

lich in der Michaelskirche[4]) daselbst — sowie in den Kirchen zu Lorsch,[5]) Werden,[6]) St.Vaast,[7]) St. Riquier (Centula), Rheims und Aniane bestanden schon im VIII. und IX. Jahrh. Kreuzaltäre. Aus den Inschriften, welche Hrabanus Maurus für verschiedene Kirchen verfafst hat, scheint hervorzugehen, dafs zu seiner Zeit auch in den Basiliken zu Höchst, Hersfeld, Holzkirchen, Toulouse und Zelle bei Worms Kreuzaltäre vorhanden waren. Auch in Lüttich und in Salzburg bestanden schon im IX. Jahrh. derartige Altäre.

Aus dem X. und XI. Jahrh. können ebenfalls viele Beispiele angeführt werden. In dem um 980 vom Bischof Gebhard II. von Konstanz gegründeten Kloster Petershausen befand sich ein Altar, welcher als *altare ante crucem* bezeichnet und wahrscheinlich als Kreuzaltar zu betrachten ist.[8]) Im Dom zu Mainz[9]) bestand mindestens schon 918, zu Köln[10]) in dem von Erzbischof Gero (967 bis 976) erbauten Dom ein Kreuzaltar. Gegen Ende des X. Jahrh. wird von einem Kreuzaltar in der Stiftskirche zu Mittelzell auf der Insel Reichenau im Bodensee berichtet, welcher dem Evangelisten Markus gleichzeitig mit dem hl. Kreuz geweiht und auf's Reichste mit Gold und Edelsteinen geschmückt war.[11]) In dem vom Bischof Altfrid erbauten Dom zu Hildesheim, und zwar vor der Vergitterung des erhöhten Sanktuariums liefs Bischof Sehard (920 bis 928) zu Ehren des hl. Kreuzes und des hl. Blasius einen Altar errichten.[12]) In der Michaelskirche daselbst wurde 1022[13]) und in der Stiftskirche zu Gandersheim[14]) in Gegenwart Bernwards von Hildesheim (993 bis 1022) ein Kreuzaltar geweiht. Aus Corvey wird vom Jahre 1001 berichtet, dafs Abt Marquard die Gebeine seines Vorgängers ausgraben und vor den Altar des hl. Kreuzes in ein kostbares Grabmal beisetzen liefs.[15]) In der Kirche des vom Markgrafen Gero († 965) gegründeten Frauenstiftes Gernrode am Harz bestand ein Kreuzaltar mindestens im Jahre 1014.[16]) Erzbischof Gero von Magdeburg weihte 1021 in der Stiftskirche zu Quedlinburg einen Altar zu Ehren des siegenden Kreuzes und der Heiligen Erasmus, Cosmas und Damian.[17]) In der Stiftskirche zu Essen war, wie es scheint, mindestens um 1122 ein Kreuzaltar vorhanden[18]) und im Dom zu Braunschweig ist vom Bischof Hezelin (1044 bis 1054) ein Kreuzaltar geweiht worden.[19]) Manche bedeutende Kirchen erhielten jedoch erst in späterer Zeit einen Kreuzaltar. So z. B. der Dom zu Chur im Jahre 1208,[20]) der Dom zu Gurk 1216,[21]) und der Dom zu Minden 1297.[22])

Der Standort der Kreuzaltäre war, wie oben erwähnt, in der Regel vor dem Ostchore. Reichten bei gröfserer Ausdehnung des Chores bezw. des Unterchores dessen Schranken noch bis in das Langschiff der Kirche hinein, so mufste der Kreuzaltar ebenfalls weiter nach Westen verlegt werden. Dies ist der Fall auf dem erwähnten Plan von St. Gallen; so dürfte es wohl zu erklären sein, dafs bei den Kreuzaltären zu St. Riquier, Toulouse, Rheims, Zelle bei Worms, Werden und Quedlinburg der Standort als in der Mitte der Kirche befindlich angegeben ist. Der allgemeinen Regel entgegen stand in Michelstadt der Kreuzaltar nicht vor dem Ostchor bezw. im Mittelschiff, sondern zur Seite. Auch im Dom zu Köln, wo im mittleren Schiff das Grab und der Altar der hl. drei Könige errichtet war, stand der

4) Brower a. a. O. II, S. 119; Schleichert in Justi »Vorzeit« (1827); v. Dehn-Rotfelser und Hoffmann »Baudenkmale in Kurhessen«(1866), 4. Lief.

5) v. Schlosser Nr. 171; Adamy »Die fränk. Klosterkirche zu Lorsch« S. 16, 17.

6) Jacobs »Geschichte der Pfarreien im Gebiete des ehemaligen Stifts Werden« (1893) S. 110.

7) In Bezug auf hier und weiter unten genannte Orte, bei welchen andere Quellen nicht angegeben sind, sei auf v. Schlosser a. a. O. verwiesen, und zwar auf die Urkunden Nr. 264, 782, 793, 779, 576, 142, 403, 385, 839, 211, 241, 548.

8) Neuwirth a. a. O. S. 86 bis 88.

9) Bockenheimer »Der Dom zu Mainz« S. 15, Anm. 3.

10) Ennen »Der alte und neue Dom zu Köln« (1863) S. 9.

11) Neuwirth a. a. O. S. 66 bis 70; Adler »Baugeschichtliche Forschungen« I, S. 5, 6.

12) Kratz »Der Dom zu Hildesheim« (1840) S. 223.

13) Kratz a. a. O. S. 61.

14) Lüntzel »Geschichte der Diöcese Hildesheim« I, S. 164.

15) Wigand »Geschichte der Reichsabtei Corvey« (1819) S. 117, 207.

16) v. Heinemann im »Bernburger Gymn.-Progr.« (1865) S. 11, 25, 41.

17) »Jahrb. von Quedlinburg ad annum 1021«.

18) Franz Arens „Die beiden Kapitel des Stiftes Essen" in den »Beiträgen zur Geschichte von Stadt und Stift Essen« (1892), 14. Heft, S. 21, Anm. 2, und S. 47. Müllers im 1. Heft der genannten Beiträge. Seemann »Die Aebtissinnen von Essen« (1883) S. 6, 13.

19) Neumann »Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg« (1891) S. 10, 15, 32.

20) Lotz »Kunsttopographie Deutschlands« II, S. 78.

21) Otte »Geschichte der deutschen Baukunst« S. 466.

22) Nordhoff »Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland« XC, S. 96.

Kreuzaltar seitwärts, und zwar zwischen dem östlichen Haupt- und dem nordöstlichen Nebenchor, während an der südlichen Seite des Hauptchores ein Michaelsaltar sich befand. Der dem hl. Markus und dem hl. Kreuz geweihte Altar zu Reichenau stand in der Westapsis.

Auf dem Plan von St. Gallen ist dem Kreuzaltar, obwohl als solcher schon durch die Inschrift hinlänglich bezeichnet, ein grofses aus Doppellinien bestehendes Kreuz, den anderen Altären hingegen ein kleines einfaches Kreuz (in Vertikalprojektion) angezeichnet. Dürfte hieraus vielleicht geschlossen werden, dafs jener Kreuzaltar ein grofses Standkreuz erhalten sollte, oder gar, dafs den Kreuzaltären jener Zeit ein derartiger charakteristischer Schmuck allgemein eigen war? Ist ja bekanntlich jenem Plan in Bezug auf die Anlage gröfserer Klosterkirchen damaliger Zeit und deren Ausstattung mit Recht ein gewisser typischer Werth zuerkannt worden. In der Stiftskirche zu Holzkirchen und, wie aus den bezüglichen, nicht in jeder Hinsicht klaren[23]) Quellen hervorzugehen scheint, in den Kirchen zu Fulda, Höchst, Salzburg und Toulouse waren Kreuze mit den betreffenden Altären verbunden. Vielleicht war das Gleiche auch in Lorsch der Fall, da vom dortigen Abte Adalgundis berichtet wird, dafs er nicht allein einen Altar des hl. Kreuzes ausschmücken, sondern auch ein goldenes Kreuz anfertigen liefs, welches durch kunstvolle Arbeit und kostbares Material vor anderen Kreuzen ausgezeichnet war. Der Kreuzaltar im Dom zu Hildesheim stand vor der Vergitterung des erhöhten Sanktuariums und auf diesen Schranken im XI. Jahrh. ein grofses Kreuz, während vor dem Altar, „aber noch auf der Tafelfläche der 3 Fufs hohen Stufen eine 14 Fufs hohe Säule von Kalksinter, die jetzt noch dort vorhandene sogen. Irmensäule aufgestellt war, welche ehemals als Kerzenleuchter diente. (Ueber den Kreuzaltar der Michaelskirche daselbst s. w. unten.) In Hersfeld stand dem Altare ein Kreuz gegenüber *(„ad crucem erga altare positam“)* und in Petershausen ein Kreuz hinter dem Altare *(„altare ante crucem“)*. Im Dome zu Braunschweig stand der Kreuzaltar ebenfalls vor dem Priesterchor und auch hier ragte über den Chorschranken ein riesiges Kreuz in die Höhe. Später liefs Heinrich der Löwe auch auf jenen Altar ein kostbares goldenes Kreuz stellen. In Gernrode wurde der zwischen Vierung und Langschiff errichtete Kreuzaltar von einem kolossalen Kruzifix überragt.

Eine nicht gerade seltene Anordnung scheint es gewesen zu sein, dafs das den Kreuzaltar bezeichnende grofse Standkreuz auf eine hinter dem Altar stehende Säule gestellt wurde. Es wird diese Anordnung umsoweniger befremden, wenn man bedenkt, dafs Säulen schon in altchristlichen Basiliken in vielfachster Weise Verwendung fanden. Als Träger der Langschiffsmauern, der Vorhallen- und Atriumsdächer, der Altar-Ciborien und -Mensen erscheinen sie in ihrer naturgemäfsen konstruktiven Bedeutung. Weniger dort, wo sie (wie in St. Peter zu Rom und in der Kirche zu Torcello) als Theile der Chorschranken nicht so sehr (einen Architrav) tragende, als Raum scheidende Glieder waren.[24]) Daneben wurden sie in selbstständiger, von der Architektur unabhängiger Weise verwendet. Wie die Säulen in der Kaiserzeit auf öffentlichen Plätzen als Träger von Figuren Verwendung fanden,[25]) so wurden sie auch schon früh in der kirchlichen Kunst als freie Standsäulen benutzt In den Basiliken trugen sie neben den Ambonen stehend, die Osterkerzen,[26]) oder sie waren, ein einfaches Kreuz tragend, vor den Kirchen aufgestellt.[27]) Von Papst Leo (795 bis 816) wird berichtet, dafs er in St. Peter zu Rom ein Kruzi-

[23]) Wenn man die von Schlosser veröffentlichten Urkunden Nr. 142, 361, 548, 839 mit Nr. 403 vergleicht, möchte man zur Annahme geneigt sein, dafs in den genannten Kirchen statt eines Kreuzaltares nur ein grofses Kreuz errichtet war, dessen Christusbild Reliquien umschlofs. Aus dem Vergleich mit Nr. 385 (und vielleicht auch aus andern Umständen) dürfte indefs hervorgehen, dafs die obige Auffassung die richtigere ist.

[24]) In der Abteikirche zu St. Gallen wurden vor dem Hochaltar metallene Säulen aufgestellt. Auf denselben ruhte ein Balken, an welchem Beleuchtungsgegenstände aufgehängt waren (Neuwirth a. a. O. S. 21). In der Abteikirche zu Monte-Cassino waren im XI. Jahrh. zwei von Säulen getragene Querbalken angebracht. (Beissel »St. v. Maria-Laach« [1892] 511, 512). In Corvey wurden (wahrscheinlich gegen Ende des X. Jahrh.) sechs eherne Säulen zum Schmucke des Hochaltars gegossen, welche vielleicht ebenfalls einen Architrav tragen sollten (Nordhoff im »Repert. für Kunstw.« XI, S. 162). In St. Riquier standen mit Gold und Silber beschlagene Säulen „coram altare“ des hl. Richarius.

[25]) Es sei nur an die Trajans- und Mark-Aurels-Säule in Rom, an die Säulen des Konstantin, Justinian und Theodosius in Byzanz erinnert.

[26]) Otte-Wernicke »Handb. d. K. Arch.« A[5] I, 157.

[27]) »Römische Quartalschrift«, II., 3. Heft, S. 287.

fix von reinstem Silber, 72 Pfund schwer, mitten in die Kirche, ein anderes aufsergewöhnlich grofses Kruzifix daselbst vor den Hochaltar aufstellen liefs.[28]) Da diese Kreuze nicht auf einem Altar standen, so dürfte wohl angenommen werden, dafs sie auf einer Säule oder einem ähnlichen Untersatze[29]) ruhten. In einer der Kirchen zu Rheims war im IX. Jahrh. ein Kreuz vorhanden, welches eine Säule bekrönte. In S. Ambrogio zu Mailand und S. Petronio zu Bologna befinden sich noch jetzt von Säulen getragene Kreuze.[30]) Ob diese Kreuzsäulen ursprünglich mit Kreuzaltären in Verbindung gestanden haben, ist vielleicht nicht mehr festzustellen. Dagegen wird von der bekannten von Bernward von Hildesheim gegossenen, mit Szenen aus dem Leben Jesu geschmückten Säule zu Hildesheim ausdrücklich bezeugt, dafs sie in der 1122 vollendeten Michaelskirche daselbst hinter dem auf den Stufen zum Chor errichteten Kreuzaltar aufgestellt war.[31]) Während auf diesem Altar ein vom hl. Bernward verfertigtes Kreuz stand, befand sich auf der Säule (dessen Kapitäl 1544 mit anderem Metall zu Kanonen umgegossen ist) ein grofses Kruzifix aus Erz, welches mit Reliquien gefüllt war. Vor den Altar hatte Bernward eine vom Bischof Benno von Oldenburg geschenkte ehemalige Götzensäule aufstellen lassen, auf welcher ein Erzbildnifs der hl. Maria ruhte.

Ebenso wie in der Michaelskirche zu Hildesheim befand sich hinter dem Kreuzaltar der Stiftskirche zu Essen eine Säule, welche ein grofses Kreuz trug. Nach den Essener Aebtissinnen-Katalogen sollen die Reliquien der am Ende des IX. Jahrh. im Rufe der Heiligkeit gestorbenen Aebtissin Pinosa in einer Tumba auf dem Kreuzaltar gestanden haben. Indefs ist nicht angegeben, ob dies schon gleich nach dem Tode dieser Aebtissin der Fall gewesen sei, ob also ein Kreuzaltar damals schon bestanden habe. Der untere in den Kannelüren mit flachen Rundstäben gefüllte Theil des Schaftes ist aus Kalkstein, der obere mehr als dreimal so lange, sich ohne Schwellung verjüngende Theil nicht, wie es in betreffenden Urkunden heifst, aus Marmor, sondern anscheinend aus Porphyr oder Syenit, das auf eine nicht ungeübte Hand deutende Kapitäl aus Kalkstein, die attische Basis mit der Plinthe aus Sandstein (und zwar beide aus einem Stück) verfertigt. Der Sage nach soll die Säule aus Italien stammen. Sie sei dort einer Essener Aebtissin geschenkt, aber nur mit Hülfe des Teufels herübergeholt worden.[32]) Ob diese Sage einen historischen Hintergrund hat, mufs vorläufig dahingestellt bleiben. Denn eine genaue fachmännische Untersuchung des Materials, aus welchem der Säulenschaft hergestellt ist, hat bisher nicht stattgefunden, so dafs sichere Schlüsse auf seine Herkunft nicht gezogen werden können.[33]) Von einem mit vergoldetem Kupferblech beschlagenen Kreuz, welches die um 1122 lebende Aebtissin Ida für die Säule anfertigen liefs, ist noch ein Bruchstück vorhanden mit der Inschrift *„istam crucem (I)da abbatissa fieri iussit“*. Später wurde jenes Kreuz durch ein silbernes, noch jetzt im Essener Kirchenschatz aufbewahrtes, grofses Kreuz ersetzt, dessen Christuskörper Reliquien birgt. Dies Kreuz wurde 1413 herabgenommen, ausgebessert, sein Reliquieninhalt untersucht und wieder eingeschlossen, das Kreuz aber erst im Jahre 1453 auf die Säule zurückgesetzt, nachdem das schadhaft gewordene Vierungsgewölbe wieder hergestellt worden war. Der Kreuzaltar stand nämlich unter dem Quergurt, welcher die Vierung vom Langschiff trennt, die Säule mit dem Kreuz also unter dem genannten Gewölbe. Auf einer Tafel am Fufse

---

[28]) Laib u. Schwarz »Studien z. Gesch. d. Altars« 33.

[29]) Dieser mag auch wie bei Prozessionskreuzen häufig in einer hohen Stange bestanden haben. Vgl. Rohault de Fleury »La messe« V, S. 123 ff.

[30]) Rohault de Fleury a. a. O. S. 125. Hier ist auch erwähnt, dafs um die Mitte des XI. Jahrh. (in einer nicht näher bezeichneten Kirche) hinter einem Altar des hl. Vincentius ein Kreuz auf einer Säule aufgestellt war, sowie dafs in der griechischen Handschrift Nr. 510 der Nationalbibliothek zu Paris ein auf einer Säule ruhendes Kreuz abgebildet ist.

Auf einer aus dem X. Jahrh. stammenden Elfenbeintafel im Museum zu Metz befindet sich unter einem Kruzifix eine Säule mit attischer Basis und korinthisirendem Kapitäl.

[31]) Eine „ähnliche“ Säule, wie die zu Hildesheim, soll nach Cavallari (»Göttinger Studien«, Jahrg. 1847, S. 258) in St. Paul zu Rom (vor dem grofsen Brande) vorhanden gewesen sein.

[32]) Eine ähnliche Sage ist mit einer in Prag befindlichen Syenitsäule verbunden (Redel »Sehenswürdiges Prag« (1710), S. 364).

[33]) Ueber das Material ähnlicher Säulen in Trier, Aachen, Magdeburg u. a. O. siehe Nöggerath in »Niederrhein. Jahrb.« (1843); v. Cohausen u. Wörner »Römische Steinbrüche auf dem Felsberg« (1876). Ueber die Aachener Säulen vgl. auch Rhoen »Die Kapelle der karol. Pfalz zu Aachen« (1887), S. 15.

des Altares war eine Inschrift angebracht, welche sich auf die im Kreuz befindlichen Reliquien bezog.[34])

Vielleicht war eine Verbindung von Kreuzaltar und Kreuzsäule, wie in Essen und Hildesheim, nicht gar so selten in damaliger Zeit. Dafs die oben erwähnten Standkreuze in Hersfeld und Petershausen nicht auf den Kreuzaltar gestellt waren, geht aus den betreffenden Urkunden hervor. Sie können indefs eben so gut auf Chorschranken, als auf einer Säule gestanden haben. Jedoch wird von Abt Suger von St. Denis berichtet, dafs er in seiner Kirche eine mit Email geschmückte Säule, welche ein Kreuz tragen sollte, habe aufstellen lassen.[35]) Da diese bedeutende Kirche damals (d. h. um die Mitte des XII. Jahrh.) wohl einen Kreuzaltar besafs, so mag die Vermuthung nicht ungerechtfertigt sein, dafs jene Kreuzsäule mit einem Kreuzaltar in Verbindung gestanden habe. In der in der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. erbauten Doppelkapelle zu Landsberg bei Halle befindet sich ein Säulenschaft aus weifsem Marmor. Der Erbauer, Dietrich von Wettin, welcher die italienischen Feldzüge Barbarossa's mitgemacht hatte, soll in Italien vom Papste Alexander III. eine antike Marmorsäule und ein Partikel des wahren Kreuzes erhalten haben.[36]) Da die dem hl. Kreuz geweihte Kapelle doch wohl einen Kreuzaltar gehabt haben wird, so dürfte es nicht unwahrscheinlich sein, dafs jene Säule ein Kreuz getragen und mit einem Kreuzaltar in Verbindung gestanden habe.

Dafs einzelne der mit den Kreuzaltären verbundenen Kreuze in karolingischer und frühromanischer Periode aus Hängekreuzen bestanden (etwa den älteren Hängekreuzen in Monza oder den aus dem Funde von Guarrazar stammenden Kreuzen entsprechend) ist nicht unmöglich. Die meisten der angeführten Kreuzaltäre dürften jedoch wohl Standkreuze gehabt haben. Diese scheinen in der Regel auf oder hinter den Kreuzaltären, und in letzterem Falle theils auf Chorschranken oder Querbalken, theils auf besonderen Stangen, nicht selten wohl auch auf Säulen gestanden zu haben.

Essen. Georg Humann.

[34]) Reliquien enthielt auch das Christusbild eines grofsen Prachtkreuzes im Dom zu Mainz, welches bei feierlichen Veranlassungen in der Höhe auf einen Balken gestellt wurde, wohin kein Fremder gelangen konnte. Der Kruzifixus war in übermenschlicher Gröfse von reinstem Golde angefertigt (Otte-Wernicke a. a. O., S. 7, 24). Aufser diesem und den bereits erwähnten Kreuzen in Hildesheim und Essen waren auch in einem Standkreuz zu Hersfeld Reliquien angebracht (von Schlosser Nr. 403).

[35]) v. Quast u. Otte »Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst« II, S. 267. Bucher »Geschichte der technischen Künste«, I. Lief., S. 28. Da die Säule mit historischen Darstellungen geschmückt werden sollte, so ist hier wohl nicht an eine kleine, auf den Altar zu stellende Säule zu denken, wie eine solche im sogen. Welfenschatz und zu Velletri vorhanden ist. (Neumann a. a. O. S. 63, 80.)

[36]) Otte »Geschichte der deutschen Baukunst«, S. 707, 708.

Die alten Glasgemälde im Dom zu Stendal.

Mit 2 Abbildungen.



Es dürfte in weiteren Kreisen vielleicht weniger bekannt sein, dafs der Dom zu Stendal in seinem Chor einen Schatz von mittelalterlichen gemalten Fenstern besitzt, wie ihn nur wenige Kirchen noch bis in die Gegenwart gerettet haben. Es sind elf theils drei-, theils viertheilige kolossale Fenster, die mit diesen gemalten Darstellungen angefüllt sind. Ganz vollständig allerdings sind auch diese Fenster nicht geblieben. Immerhin aber bieten sie zusammenhängende Gruppen von solchem Umfange, dafs eine Restaurirung jedem Kunstfreunde dringend wünschenswerth erscheinen mufste, und dafs, als die Wiederherstellung durch hochherziges Entgegenkommen der mafsgebenden Stellen zur Thatsache wurde, ein wirklich erfreulicher Erfolg die Arbeit krönte.

Die meisten der den Dom in seiner Glanzzeit einst schmückenden Fenster, von welchen die erwähnten elf nur etwa die Hälfte der früher vorhandenen bemalten Glasflächen repräsentiren mögen, bildeten, wie im Mittelalter gebräuchlich, einen zusammenhängenden Bilderzyclus, dessen einzelne Szenen entweder in strengerer Gruppirung durch Medaillons oder in etwas freierer Zusammenstellung durch phantastische Arkaden-

oder Baldachinarchitekturen umrahmt wurden. Ein oder zwei Fenster scheinen auch mit Standfiguren, deren jede für sich unter einem Baldachin steht, gefüllt gewesen zu sein. Am zahlreichsten ist das Medaillonfenster vertreten: es sind Reste von mindestens 9 bis 10 derartigen Fenstern unter den vorhandenen Ueberbleibseln zu unterscheiden. Im Jahre 1886, in welchem die Wiederherstellung der Fenster begann, waren von den jetzt noch vorhandenen elf Fenstern nur vier noch so weit vollständig, dafs sie ohne Hinzufügung ganz neuer Gruppen wieder hergestellt werden konnten: das eine mit einer Darstellung des Wirkens des hl. Stephanus und seines Märtyrertodes, genau nach der Erzählung in der Apostelgeschichte; das zweite mit Szenen aus der St. Petruslegende, das dritte mit einer Darstellung der Legende der hl. Katharina und das vierte mit Szenen aus dem Leben der hl. Maria.



Fig. 1. Stephanusfenster.

Nur die drei ersten der aufgeführten Fenster waren noch in ihrer ursprünglichen Folge vorhanden: die Gruppen des Marienfensters mufsten aus drei verschiedenen andern Fenstern zusammengesucht und fast alle ergänzt werden. Für ein fünftes endlich, das Mittelfenster des Chors, war nur noch die Kreuzigungsgruppe und ein Theil der Baldachinarchitektur darüber wieder zu verwenden, die übrigen Gruppen mufsten völlig neu hinzukomponirt werden. Die Wiederherstellung erfolgte in mustergültiger Weise durch das Königliche Institut für Glasmalerei in Charlottenburg, dem auch die beigefügten Lichtbilder zu verdanken sind, welche dem Stephanusfenster (Fig. 1) und dem Petrusfenster (Fig. 2) entnommen sind. Aus dem ersteren sind es die Darstellungen der Vorgänge aus Apostelgesch. VI, 8 ff., VII, 54 ff., VII, 2, die vorgeführt werden: der Heilige gröfser wie die übrigen Figuren, um ihn als die Hauptperson zu charakterisiren, und stets mit denselben Farben für das Gewand (in allen Gruppen weifs und grün). Vom Petrusfenster zeigen die Abbildungen die bekannte Erzählung von der Begegnung Petri mit Christus *(Domine quo vadis)* und die Darstellung seines Märtyrertodes.

Die sehr erheblichen Kosten, welche die Wiederherstellung der oben bezeichneten fünf Fenster erforderte (ca. 30 000 Mk.), lassen es erklärlich erscheinen, dafs vorläufig von der

Fortsetzung der Arbeit Abstand genommen wurde, obwohl für weitere vier Fenster in den vorhandenen Resten vielleicht genügende Anhaltspunkte zur vollständigen Ergänzung sich finden dürften. Namentlich wäre es in hohem Grade erfreulich, wenn ein grofses viertheiliges Fenster mit Darstellungen aus dem christlich-typologischen Bilderzyclus wiedervervollständigt werden könnte. Die Gegenüberstellung der alt- und neutestamentlichen Typen ist derart angeordnet, dafs in den beiden äufsern der durch die Mafswerkspfosten gebildeten Längsstreifen jedes Mal die alttestamentlichen und in den inneren die zugehörigen neutestamentlichen Szenen angebracht sind, etwa in der hier skizzirten Weise, eine biblische Geschichte in Bildern, wie sie sinnreicher nicht gedacht werden kann.



Fig 2. Petrusfenster.

Isaak trägt das Opferholz	Christus trägt das Kreuz	Christus in der Vorhölle	Simson zerreifst den Löwen
Aufrichtung der ehernen Schlange	Christus am Kreuz	Himmelfahrt Christi	Himmelfahrt des Elias.

Bemerkenswerth ist dieser Bilderzyclus noch dadurch, dafs er eine der nicht gerade häufigen Darstellungen des Heilandes in der Kelter enthält. Aufser für dieses Fenster würden die erhaltenen Ueberbleibsel noch Stoff bieten zur Wiederherstellung eines Fensters mit der so ansprechenden Legende des hl. Nikolaus, des Patrons vom Stendaler Dom, sowie für ein ferneres Fenster mit Standfiguren, endlich allenfalls noch für ein Fenster mit der Legende der hl. Regina.

Der Erwähnung werth dürfte es vielleicht erscheinen, dafs bei Gelegenheit der Restaurirung dieser Fenster auch ein in technischer Beziehung interessanter Versuch gemacht wurde, das stellenweise sehr schlechte Glas, auf welchem die alten Fenster gemalt waren, auszubessern. Die Fenster wiesen nämlich zum grofsen Theil auf der Wetterseite[1]) kleine Löcher auf, welche

[1]) [Nach meinen Beobachtungen sind die Innenseiten der alten Glasgemälde durchweg stärker angegriffen, als die Aufsentheile, was den Gedanken nahelegt, dafs die Niederschläge im Innern der Kirchen viel zersetzender wirken, als die äufseren Witterungsverhältnisse, die hauptsächlich dadurch für die Glasoberfläche verhängnifsvoll zu werden scheinen, dafs sie an den Windeisen Rost erzeugen und dieser das Glas angreift.] D. H.

bis auf die halbe Glasstärke sich vertieften. Vermuthlich haben Luftblasen im Glase Veranlassung gegeben, dafs die dünne Glaswand an diesen Stellen im Laufe der Zeit zerstört wurde. Diese Löcher störten, zumal aus der Nähe besehen, die Wirkung, gefährdeten aber auch den Fortbestand der Fenster. Es ist nun eine Reihe von Versuchen gemacht worden, diese Löcher zu schliefsen in einer Weise, dafs ein Mal die Durchsichtigkeit des Glases nicht beeinträchtigt und doch eine feste Verbindung der neu einzubringenden Glasmasse mit dem alten Glase erzielt wurde. Die Versuche sind leider, trotzdem das Königliche Institut gewifs in der Lage war, die zweckdienlichsten Experimente zu machen, nicht gelungen, und so mufsten die Fenster in ihrem bisherigen Zustande wieder eingesetzt werden.

Berlin. Leo Hoene.

Der neue Kreuzweg im Dom zu Köln.

Mit Abbildung.



Der Kreuzweg, in der jetzt gebräuchlichen Anordnung eine verhältnifsmäfsig neue (weil nur bis in das vorige Jahrhundert zurückreichende) Einrichtung, ist in den letzten Jahrzehnten fast in alle Kirchen und Kapellen eingeführt, vielfach auch aufserhalb derselben errichtet worden (vgl. Keppler »Die XIV Stationen des hl. Kreuzwegs«, II. Aufl., Freiburg 1892).

In kleineren Kirchen über die Wände des ganzen Raumes (mit Ausschlufs des Chores) vertheilt; in grösseren Gotteshäusern auf das Langhaus oder eine Kapelle, öfters auf die Vorhalle beschränkt (die gewöhnlich den Vortheil bietet, auch bei sonst geschlossener Kirche zugänglich zu sein), haben die Stationsbilder allmählich den Weg zum Herzen des Volkes gefunden, wie für die öffentliche, so noch viel mehr für die private Andacht. In den Bilderkreis der Kirchen ist dadurch eine Reihe von Darstellungen aufgenommen worden, welche die gröfste Beachtung verdient, und das dem Chor gegenüber in Bezug auf Haltung des Volkes und Schmuck der Wände nicht selten vernachlässigte Langhaus hat dadurch seine hier und da etwas beeinträchtigte Weihe wiedergewonnen. Um so wichtiger ist es, dafs die Stationsbilder dieser Bedeutung entsprechen, d. h. zum Gebäude in das richtige Verhältnifs treten, zugleich künstlerisch und erbaulich sind. Andere Anforderungen stellt der monumentale Bau, andere die bescheidene Gebetsstätte. Auf monumentalen Charakter können eigentlich nur die Stationsbilder Anspruch erheben, die entweder direkt auf die Wand gemalt, oder als Reliefs in dieselbe eingefügt sind. Nur diese beiden Arten bezeichnen die organische Verbindung mit dem Bauwerke, welche die echte Kunst erfordert, und es läfst sich nicht verkennen, dafs die eingesenkten Reliefs, die zugleich als plastische Gebilde, zumal durch Färbung gehoben, eindringlicher zum Gemüthe reden, den Höhepunkt dieser Verbindung darstellen.

Es empfiehlt sich daher beim Neubau von Kirchen, an den zuständigen Stellen sofort die Vertiefungen für die Stationsbilder aussparen, bezw. die Nischen mit den Umrahmungen ausführen zu lassen. Das spätere Herausbrechen derselben ist sehr umständlich und kostspielig, wird daher zumeist auf solchen Widerspruch stofsen, dafs auf Steinreliefs überhaupt verzichtet werden mufs, denn diese stören, an die Mauer gelegt, die einheitliche Wirkung, wie so manche an den Kirchenwänden aufgestellte spätmittelalterliche und Frührenaissance-Epitaphien beweisen, denen übrigens auch ein viel loserer Zusammenhang mit dem Bauwerk zukommt. In Kasten gefafste und, sei es mit architektonischem, sei es mit nur ornamentalem Rahmenwerk umgebene Holzreliefs vereinzelt auf die Wand zu hängen, unterliegt grofsen Bedenken, zumal wenn nicht Flügelthürchen die Härte der Ausladung einigermafsen abschwächen. Wenn auf Holzreliefs, denen gewifs, bei guter, durch Polychromie verstärkter Ausführung, eine mächtige Einwirkung auf das Gemüth nicht abgesprochen werden darf, nicht verzichtet werden soll, dann dürfte es sich empfehlen, mehrere derselben zu einer Art von Fries mit gemeinschaftlicher Bekrönung, etwa in der Form eines halben Baldachins, zu verbinden, wobei freilich zu beachten bleibt, dafs die Möglichkeit der Bewegung von einer Station zur anderen, also ein kleiner Spielraum, kirchliche Vorschrift ist.

Obwohl in Stein oder Holz gemeifselte Reliefs sich nicht höher im Preise stellen, als von

tüchtigen Künstlern ausgeführte Wandgemälde, so mögen diese, zumal in älteren kostbaren Kirchen, in denen Bedenken, die Wände auszuhauen, gewifs nicht ungerechtfertigt sind, den Vorzug verdienen. Sie verlangen allerdings eine farbige Umgebung, d. h. die (wenn auch nur allmähliche) Ausdehnung der Malerei über das ganze Kircheninnere. — Da aber die letztere der Kreuzwegsanlage nicht selten zuvorgekommen ist, so wird in vielen Fällen für diese die Wandmalerei nicht mehr ausführbar, mithin die Tafelmalerei zu wählen sein. Neben der künstlerischen Ausführung ist hier das Gröfsenverhältnifs von Bedeutung, welches natürlich ganz von den örtlichen Umständen abhängt, sowie die Umrahmung, welche weder zu schwer, noch zu tief gehalten sein darf. Die den unteren Partien der Kirchenmauern zumeist anhaftende Feuchtigkeit wird als Material Kupfertafeln empfehlen. Wem die Mittel erlauben, sie mit Emaildarstellungen versehen zu lassen, kann eine besonders glanzvolle Wirkung erreichen.

Mag aber Relief oder Malerei gewählt werden, unter keinen Umständen darf fabrikmäfsig oder schablonenhaft Hergestelltes Berücksichtigung finden. Also keine Farbendrucke, keine Gips- oder Terrakottagebilde, keine Zinkgüsse! Niemals und nirgendwo! Wer Originalbilder anzuschaffen nicht in der Lage ist, beschränke sich auf die Anbringung der Stationskreuzchen, die ja für die Gewinnung der Ablässe genügen. Ein ordentlicher Holzschnitt oder Stahlstich, kolorirt oder ungefärbt, möge zur Orientirung dienen und allmählich, wenn auch Jahre darüber vergehen sollten, durch ein echtes Bild ersetzt werden! Als ein solches möge aber nicht jedes auf Leinwand gemalte oder in Holz geschnitzte Machwerk betrachtet werden, wie es jetzt „in allen Preislagen und Stilarten" durch die sogen. „Kunstanstalten" mit und ohne frommen Zusatz in marktschreierischer Weise ausgeboten wird, in der Regel unter Berufung auf grofse Meister und Muster, wie Klein, Führich, Molitor, Steinle. Alle Achtung vor diesen Schöpfungen! Strebsame Künstler mögen sich an ihnen inspiriren, aber Schwächlinge sie nicht entweihen durch plumpes Kopiren oder fortgesetztes Ausschlachten! Einen bedenklicheren Grundsatz kann es kaum geben, als denjenigen, nur den Anschlufs an gewisse moderne Meister zu verlangen, zumal wenn es sich um Uebertragung der gezeichneten Vorbilder in die plastische Form handelt. Mustergültige Vorlagen sind die alten Werke, als die Quellen, aus denen auch die besten neueren Meister geschöpft haben, und die neuen Ideen, durch welche diese jene bereicherten, mögen von den jetzigen Nachbildnern selbstständig verwerthet werden. Wenn es auch keinen mittelalterlichen Kreuzweg in unserem jetzigen Sinne gibt, dann fehlt es doch für jede einzelne Szene nicht an vortrefflichen alten Vorbildern, plastischen wie gemalten. Die neuen Züge, um welche die fromme Empfindung moderner Künstler zumal aus der Beuroner Schule (vgl. Keppler a. a. O. S. 45—67), sie bereichert hat, verdienen vollste Beachtung, und wenn die neuesten Meister durch fromme Betrachtung sie noch zu vertiefen vermögen, dann wird auch ihren Schöpfungen die Weihe des Individuellen nicht fehlen, deren jedes Kunstwerk bedarf. Der Kirche, ihrer Eigenart in Einrichtung und Stil, mufs jedes in sie einzuführende Kunstwerk entsprechen, daher aus einer Werkstatt stammen, die allein darauf Rücksicht nehmen kann, nicht aus einer Kunsthandlung, die nur das eine oder andere Schema kennt. Nirgendwo wirkt dieses ermüdender, als bei den Stationsbildern, weil die Anzahl der Darstellungen so grofs und die Verbreitung derselben so stark ist, dafs nur wenige Kirchen sie noch entbehren.

Im Kölner Dom wurde der Kreuzweg bisher vermifst, und es läfst sich nicht verkennen, dafs die Einführung desselben gerade in die in künstlerischer Hinsicht bedeutungsvollsten Kirchen keine leichte Aufgabe ist. Hier wurde sie durch den eigenthümlichen Umstand erleichtert, dafs sich in den Seitenschiffswänden seines Langhauses unter den berühmten alten kölnischen bezw. neuen bayerischen Fenstern je vier rechteckige, von kräftigen Profilen umrahmte, nischenartige Vertiefungen befinden, die ursprünglich, der spätmittelalterlichen Sitte gemäfs, bestimmt, das gottesdienstliche Geräth aufzunehmen für die an den gegenüberstehenden Pfeilern zu errichtenden Altäre, mit Thüren versehen waren. Wegen der Unterbrechung des Baues sind diese Altäre niemals ausgeführt worden und für dieselben ist jetzt um so weniger Bedürfnifs, als die Gläubigen in den Frühstunden der Wochentage am liebsten in den Chorkapellen sich versammeln, an Sonn- und Festtagen aber in grofsen Schaaren bis in die Winkel der Seitenschiffe dem Gottesdienste des Mittelaltars beiwohnen. Es legte sich daher der Ge-

danke nahe, für jene leerstehenden und dadurch öde wirkenden Nischen eine andere Verwendung zu suchen. Sie ergab sich vielmehr von selbst,



denn im Dom wurde längst ein Kreuzweg um so schmerzlicher entbehrt, als gerade ein solcher besonders geeignet ist, auch das dem grofsen Fremdenverkehr beständig zugängliche und dadurch als Gebetsstätte arg gefährdete Langhaus wieder in sein volles Recht einzusetzen. Die Ausfüllung dieser Nischen mit Stationsbildern würde nicht nur dem der Ausstattung noch in hohem Mafse bedürftigen Dom einen neuen Schmuck verleihen, sondern auch Manche veranlassen, aufserhalb der gottesdienstlichen Feier hier ihre Andacht zu verrichten, zu der gerade die dem unmittelbaren Verkehr mehr entzogenen

Seitenschiffe sich besonders eignen. Die Mafsverhältnisse der Nischen, welche 118 *cm* lichte Höhe, 72 *cm* Breite, 53 *cm* Tiefe und eine (wie die hier beigefügte Abbildung zeigt) sehr kräftige Umrahmung von 31 *cm* haben, gestatten hinreichend grofse Darstellungen, verlangen aber, schon der schweren Einfassungen wegen, plastische Gruppen und zwar Hochreliefs, die natürlich nur in Stein ausgeführt werden dürfen und in hochgothischen Stilformen, wie sie auch dem Bauwerk an diesen Stellen eigenthümlich sind. Wenn die Einspannung von Goldmosaiktafeln angeregt ist, so beruht dieser Vorschlag (ganz abgesehen davon, dafs das deutsche Mittelalter sie nicht kennt) auf einer vollständigen Verkennung dieser auf die Entfernung berechneten, keinerlei weitausladende Umrahmung ertragenden, auch mit dem einfachen Steinmaterial nicht recht vereinbaren Technik. Wie die Höhenverhältnisse der Nischen, so verlangten die Rücksichten auf die Eingliederung der Gruppe in den ganzen Rahmen der Architektur eine dem Stile entsprechende architektonische Horizontalbekrönung, also eine Art von Baldachinanlage.

Die vorstehenden Gesichtspunkte sind bei der Ausführung der ersten Stationsgruppe zur Anwendung gebracht, von der hier eine Abbildung vorliegt. Vom Bildhauer Wilhelm Mengelberg in Utrecht geschaffen, ist sie unmittelbar vor dem Doppeljubiläum Seiner Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Kardinals und Erzbischofs Dr. Philippus Krementz eingesetzt worden, an welches sie zugleich im Dom eine dauernde Erinnerung sein sollte. Dafs hierfür die VI. Station gewählt wurde, hat vornehmlich darin seinen Grund, dafs sie im Dom auf der Evangelienseite den Schlufs bildet. Jede der beiden Seiten weist nämlich nur vier Nischen auf, weil das erste der fünf Felder eine solche entbehrt. Würden in diesem je zwei Nischen angebracht, so erübrigten nur noch die beiden Endstationen, von denen die letzte, die Grablegung, im Dome längst vorhanden ist in der aus lebensgrofsen Figuren bestehenden, am Südportal provisorisch aufgestellten spätgothischen Steingruppe. Würde zu dieser ein Gegenstück, also in demselben Mafs- und Stilverhältnisse geschaffen, welches den Leichnam Jesu im Schoofse seiner h. Mutter, die Pietà darzustellen hätte, so würde nicht nur die innere, das Seitenschiff abschliefsende Thurmmauer rechts wie links, also im engsten Anschlusse an die I. bezw. XII. Station, einen überaus wirkungsvollen Schmuck (sei es im Seitenschiff, sei es in der Thurmhalle) erhalten, sondern gerade diejenigen Andachtsbilder, welche das Volk allen anderen vorzuziehen pflegt, wären alsdann im Dom in ganz bevorzugter Ausführung und Aufstellung vertreten.

In Bezug auf die unlängst eingesetzte Probe- und Mustergruppe mag noch bemerkt werden, dafs sie in feinstem französischem Kalkstein ausgeführt und $17^1/_2$ *cm* tief ist. In verschiedenen Ausladungen sind die fünf Figuren, aus denen sie besteht, derart geordnet, dafs sie den Raum vortrefflich füllen, und überall ist dem Reliefcharakter Rechnung getragen. Haltung wie Ausdruck beruhen auf tiefer Empfindung und reden warm zum Gemüthe, Bewegung wie Gewandung erinnern an die allerbesten Erzeugnisse der herrlichen Kölner Bildhauerschule im Beginne des XV. Jahrh. Die oberhalb der Umrahmung in die Wand eingelassene Vierpass-Scheibe mit dem Holzkreuzchen wird, sobald dieses an allen übrigen Stellen vorläufig eingefügt ist, die Benediktion erhalten. Das in die untere Hohlkehle aufgenommene Wappenschildchen enthält das Monogramm der hochherzigen Stifterin, deren grofsmüthiges Beispiel hoffentlich baldige Nachahmung findet.

Schnütgen.

Bücherschau.

Ueber die Bemalung der Kirchen. Sachgemäfse Winke für Kirchenvorstände, Behörden und ausübende Künstler von Joh. Kuhn, Pfarrer in Mainaschaff. Würzburg 1893, Verlag der k. k. Hofbuchhandlung von Leo Wörl.

Der Verfasser versteht es, mit grofser Belesenheit und interessanten Zitaten der verschiedensten Autoritäten darzuthun, dafs das ganze heidnische und christliche Alterthum, das Mittelalter, wie auch die Renaissance mit vollen, satten Farben die Architektur und die damit zusammenhängende Skulptur bemalt hat und dafs demnach auch unsere Gotteshäuser bunt bemalt werden müssen. In gedrängter Kürze ist die grofsartige Entwickelung der monumentalen Polychromie der alten Zeit mit sehr viel Begeisterung geschildert.

Man merkt es der Schrift an, dafs der Verfasser selbst sich mit Malerei beschäftigt und den meisten seiner Aussprüche, welche aus einem für die Kunst

warm schlagenden Herzen hervorgehen, stimmt man gern zu. Wenn der Verfasser bei seiner Vorliebe für die Anwendung des feierlichsten Farbenakkordes von Roth, Blau, Gold eine Lanze einlegt, auch beim Barock und Rokokostil ähnliche Zusammenstellungen zu gebrauchen, so ist der Nachweis der Berechtigung dafür nicht erbracht. Die gemessene Würde der griechischen Tempelarchitektur mit ihrer jetzt zweifellos feststehenden Polychromie ist kein Beweis für die Berechtigung einer ähnlichen Behandlung der Barock- und Rokoko-Architekturen, denen Gemessenheit und Strenge fehlen. Feierlich ernste Formen der älteren Bauperioden haben ihre eigenartigen Farbenakkorde ausgebildet und diese sind für den Stil so charakteristisch, dafs es nicht einmal wünschenswerth sein kann z. B. die Erdfarbenskala der romanischen Periode in einer romanischen Kirche aufzugeben, um das Zinnoberroth, Blau, Gold der Gothik an die Stelle zu setzen und umgekehrt. Noch viel weniger aber kann es rathsam sein, dem Barock- und Rokokostil gegenüber ein solches Verfahren einzuschlagen. Die bewegten und sich auflösenden Formen dieser beiden Baustile verlangen eine ihnen eigenthümliche Behandlung, und sind aus diesen Zeiten sowohl in Italien wie in Deutschland manche geistreiche Dekorationen erhalten, bei denen Bild und Ornament zu einer angenehmen Wirkung verbunden sind.

Bei einigem Studium wird es unschwer möglich sein, derartige Wegweiser für solche Fälle zu finden, und der Gefahr wird man leichter entgehen, von welcher der Verfasser gleich anfangs spricht, dafs unter zehn restaurirten Kirchen kaum eine ist, deren Restauration in Wahrheit als wohlgelungen bezeichnet werden kann. Stummel.

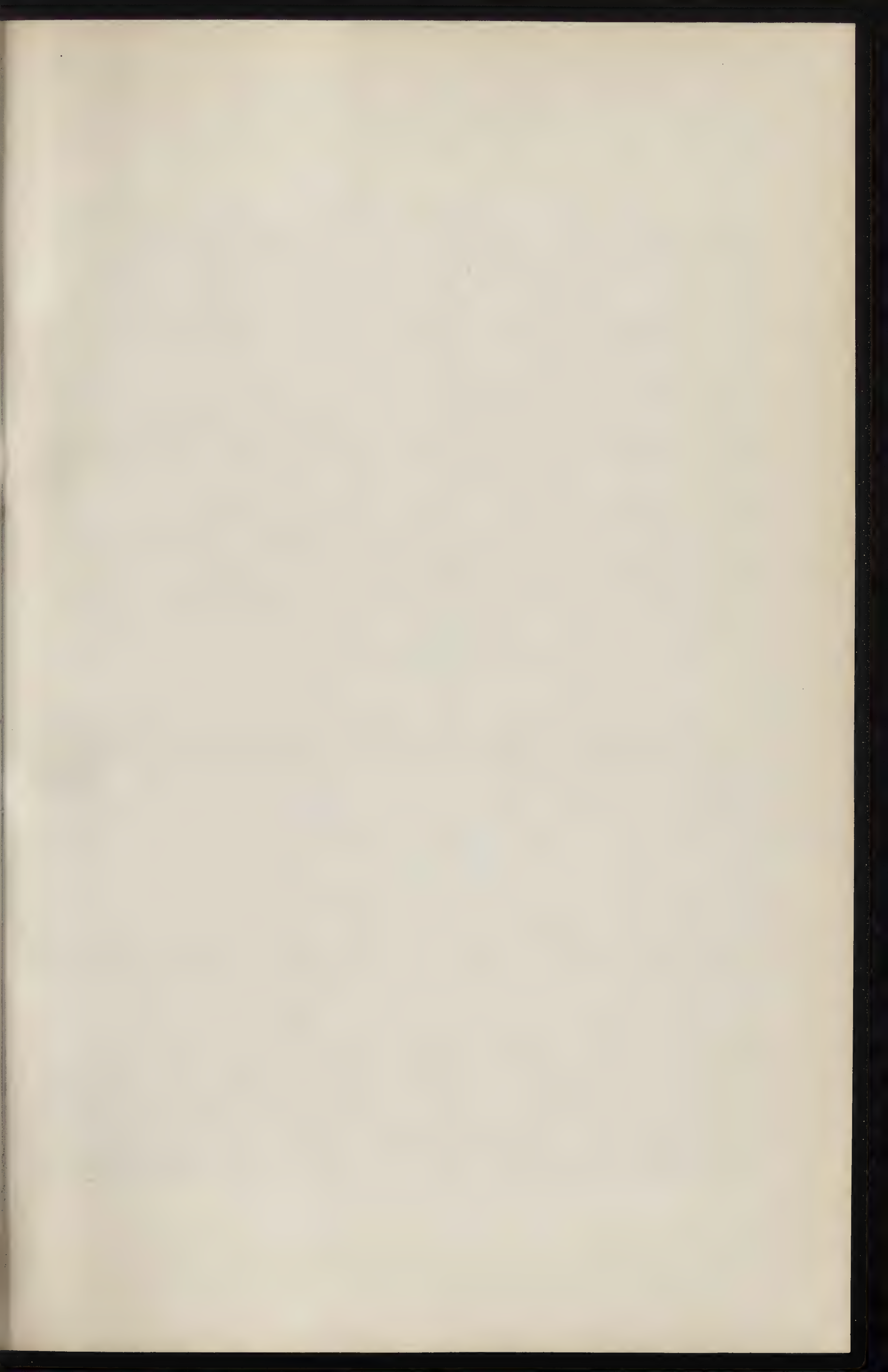
Die Glasmalerei. Allgemein verständlich dargestellt von Dr. H. Oidtmann. I. Theil: Die Technik der Glasmalerei. Mit 48 Textbildern und 2 Tafeln. Köln 1893, Verlag von J. P. Bachem.

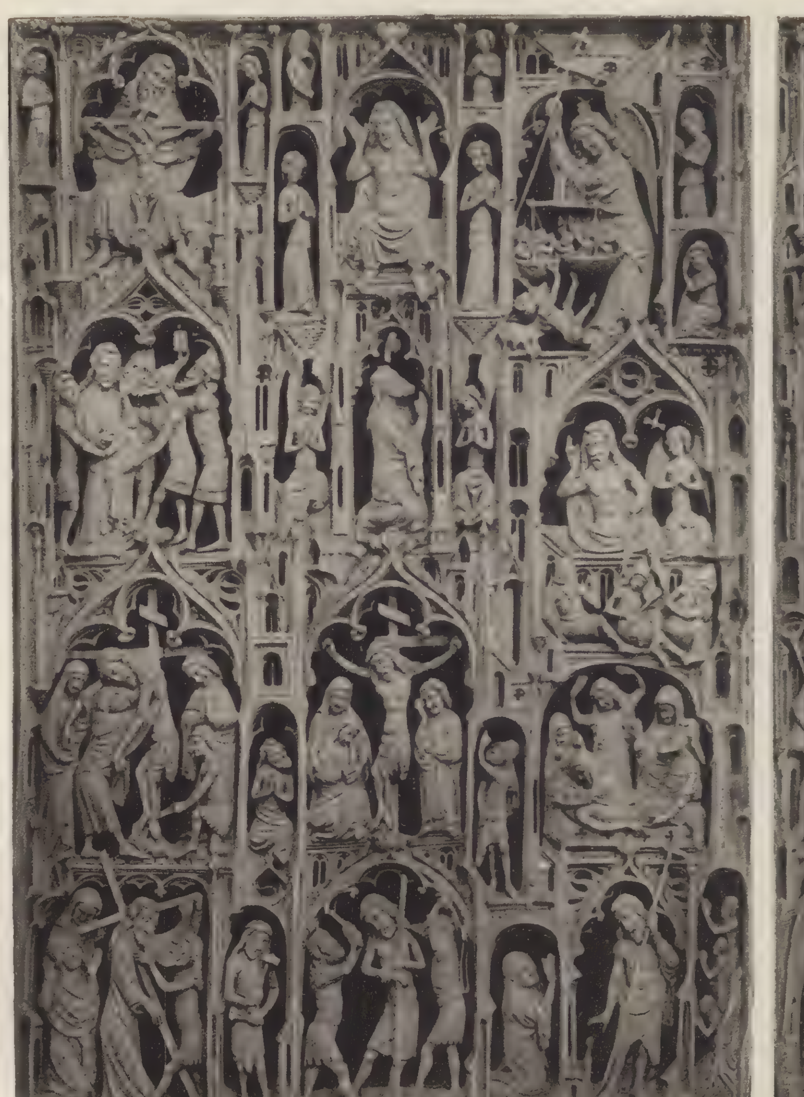
Es ist ein Uebelstand, dafs die ausübenden Künstler und Kunsthandwerker in der Regel nicht darauf eingerichtet sind, über ihre Arbeiten schriftlich sich zu äufsern, dafs andererseits den Kunstschriftstellern die Technik der Kunstwerke, über welche sie sich verbreiten, nicht immer hinreichend bekannt ist. Diesem Umstande ist es beizumessen, dafs von den zahlreichen Abhandlungen über die Glasmalerei, die in den letzten Jahrzehnten in Deutschland erschienen sind, nur wenige (wie Schäfer und Elis) ein hinreichend klares Bild von diesem eigenartigen Kunstzweige, seinem Wesen und seinen Erfordernissen geben. Das ist aber um so nothwendiger, als die Glasmalerei in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung sehr erheblich gestiegen ist, und um so leichter zu erreichen, als die Anschauungen über ihre Eigenschaften sich wesentlich geklärt haben. Ohne genaue Kenntnifs der letzteren ist es unmöglich, ein Glasgemälde, zumal ein mit dem Bauwerk eng verbundenes, also ein monumentales, richtig zu beurtheilen; es ist daher nicht zu verwundern, dafs die Anzahl der dazu Befähigten so gering ist. Ein genauer Einblick in die Technik dieser Kunst, die noch mehr wie jede andere, von derselben beeinflufst ist, erscheint daher unumgänglich, und da die Techniker selber in erster Linie berufen sind, ihn zu vermitteln, so ist das vorliegende Werkchen um so wärmer zu begrüfsen.

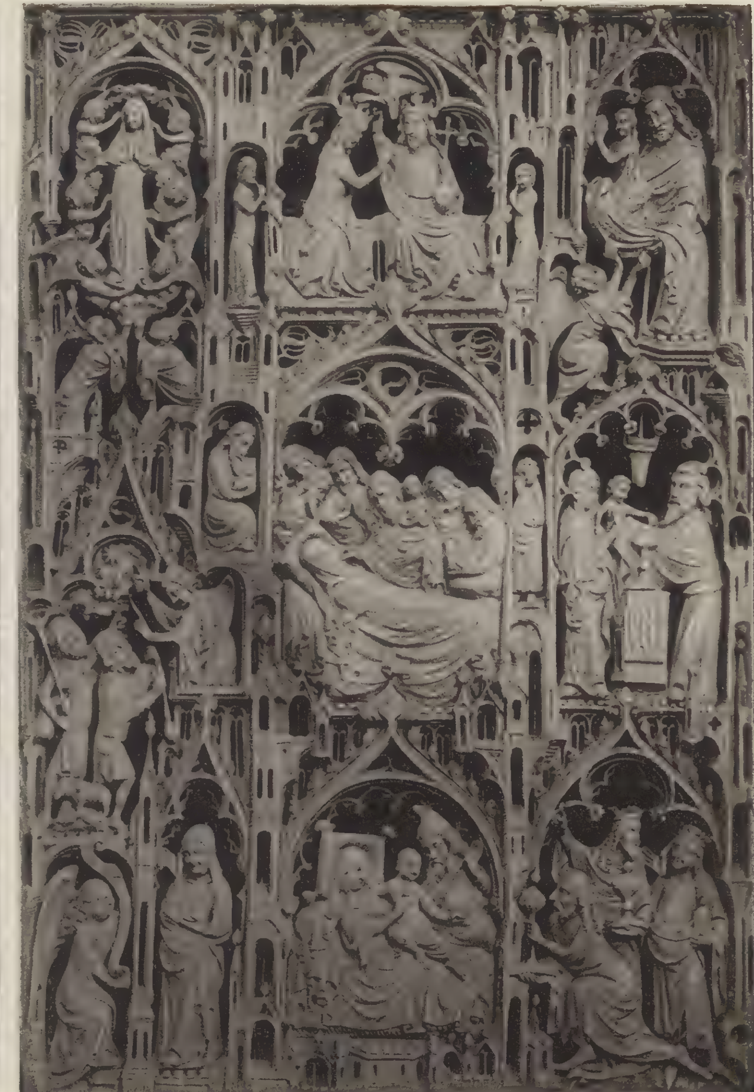
Aus einem gelegentlichen Vortrage hervorgegangen trägt es, auch abgesehen von der äufseren Form, die es besser abgelegt hätte, die Spuren dieses Ursprungs. Es beschränkt sich auf die Technik der Glasmalerei, deren Verständnifs erforderlich ist für das Studium der Geschichte der Glasmalerei in dem später erscheinenden II. Theil.

In dem vorliegenden I. Theil behandelt die Einleitung einige wichtige stilistische Vorfragen. Dann wird das Glas erklärt, das alte, das Kathedralglas und das Antikglas, und mit Recht wird dem letzteren der Vorzug eingeräumt. Mit der Kunstverglasung und der eigentlichen Glasmalerei, der musivischen wie der Kabinetmalerei, macht der folgende Abschnitt bekannt, ein weiterer mit der Beschreibung der alten Technik nach der Schrift des Mönchs Theophilus. Hierbei bleiben leider manche wichtige Eigenthümlichkeiten der Technik unbesprochen, namentlich das Ueberstrahlen der Lichter und der Farben, das Verschwinden der schwarzen Konturen, die verschiedentliche Anwendung des Bleies u. s. w. Eingehend, aber nicht immer ganz klar, werden dann auf 40 Seiten die Arbeiten in den Werkstätten beschrieben, von der Anfertigung der Skizze bis zur Verpackung, und über den hierbei erforderlichen sehr umfassenden handwerkzeuglichen Apparat unterrichten auf zwei Seiten zusammengedrängte Abbildungen, auf welche im Text zu wenig hingewiesen ist. Auch die zahlreichen in den Text aufgenommenen Illustrationen stehen zu diesem in einem allzulosen Zusammenhange. Sie stellen alte und neue Glasgemälde der verschiedensten Stilarten vor, beide durchweg in gar zu kleinen Aufnahmen. Diese mögen durch das Oktavformat veranlafst sein, welches sich für derartige Publikationen weniger empfiehlt. Sehr angebracht wären einige das so wichtige Prinzip der Verbleiung: Umrifsbleie, Nothbleie, Berechnung auf die Entfernung, erläuternde Illustrationen gewesen, da gerade hier der Anschauungsunterricht besonders erspriefslich ist. Im Uebrigen darf der kleinen Schrift das Zeugnifs mit auf den Weg gegeben werden, dafs sie das reiche, nicht leicht zu behandelnde Material in übersichtlicher und verständlicher Weise zusammenstellt, auch die richtigen Grundsätze durchweg energisch betont. Sie darf daher als ein im Allgemeinen verläfslicher Führer Allen empfohlen werden, die sich über diesen das kirchliche und häusliche Leben so stark beeinflussenden Kunstzweig belehren wollen. Für die Geschichte der Glasmalerei möge der Verfasser seine Studien mit allem Eifer fortsetzen, unter ganz besonderer Berücksichtigung der deutschen Denkmäler, die ebenso bedeutend als zahlreich sind und bisher noch so wenig Beachtung gefunden haben. Aufser den von Schäfer in seinem vortrefflichen Büchlein über »Die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance« (Berlin 1881, Verlag von Ernst & Korn) ziemlich vollständig aufgeführten Orten mögen noch Arnsberg, Bödingen, Boppard, Drove, Düren, Lamersdorf, Reifferscheid, Ruppichteroth, Schleiden, Soest, Wesel genannt sein.

Schnütgen.



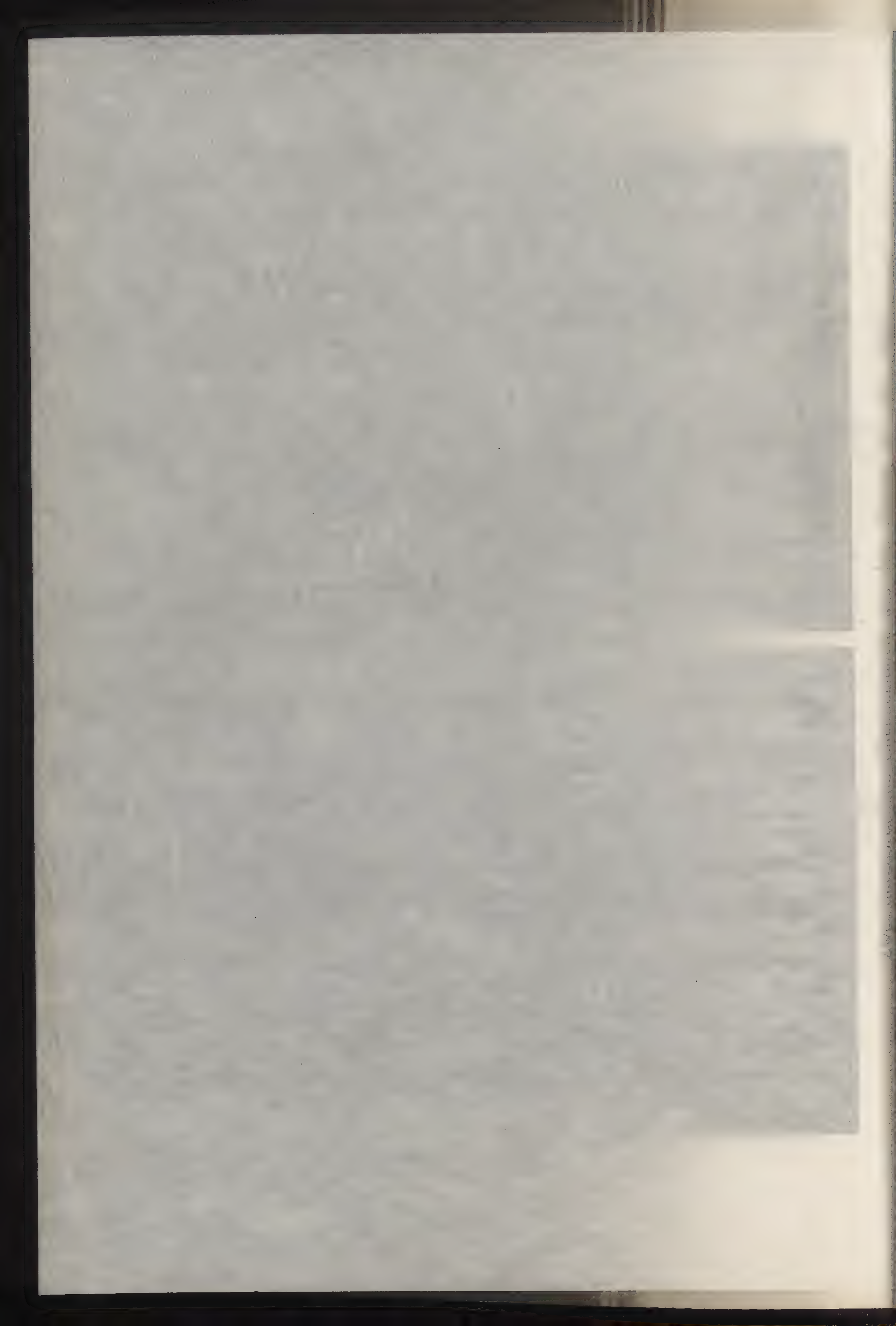




Zwei durchbrochene Elfenbeintafeln aus dem Anfang des XV. Jahrh.



Abhandlungen.



Abhandlungen.

Zwei durchbrochene Elfenbeintafeln aus dem Anfang des XV. Jahrh.

Mit Lichtdruck (Tafel IV).

Beide hier abgebildete Tafeln sind vor Kurzem auf der Auktion Spitzer in Paris durch die Gebr. Bourgeois angesteigert worden und sofort in die Sammlung des Barons Albert von Oppenheim übergegangen. Sie behaupteten unter den 174 Nummern der ganz auserlesenen, fast nur aus Perlen bestehenden Elfenbein-Abtheilung in Bezug auf Reichthum der Darstellungen und Feinheit der Ausführung eine der ersten Stellen und figurirten in dem Auktionskatalog unter Nr. 147 und 148. Die dort der kurzen Beschreibung beigefügte Angabe, dafs sie italienischen Ursprungs seien, dürfte jedoch zu beanstanden und für sie trotz der stellenweise etwas abgeschwächten, weil in's Dekorative übersetzten Architekturformen die Entstehung in Frankreich anzunehmen sein, und zwar im Beginn des XV. Jahrh. Ursprünglich werden sie wohl, je von einem Rähmchen umgeben, ein Diptychon gebildet haben und als solches dürfte es an Fülle der Figuren und Darstellungen wie an Mannigfaltigkeit der sie einfassenden Architektur nicht leicht von einem anderen übertroffen werden. Bei einer Höhe von 18 *cm*, einer Breite von 12 *cm* umfafst die eine Tafel 42, die andere gar 62 Figürchen, die theils einzeln, theils gruppenweise nischenartig gefafst und von Baldachinchen bekrönt sind. Diese zeigen sowohl in der Gesammtanordnung, wie in der Einzelbehandlung eine geradezu bewunderungswürdige Abwechselung und Zierlichkeit, ein Spielen mit den architektonischen Formen und Gliedern, wie es aufser dem Bux nur das Elfenbein gestattet. Auf der einen Tafel sind die Darstellungen ausschliefslich dem Leben des Heilandes entnommen, auf der anderen dem der Gottesmutter. Hier erscheinen in der unteren Zone nebeneinander die Verkündigung, Geburt und Anbetung der drei Könige, in der folgenden die Botschaft an die Hirten, der Tod der Gottesmutter, die Opferung im Tempel, in der obersten die Aufnahme in den Himmel, die Krönung und der Empfang ihrer Seele durch Gottvater. Auf der andern Tafel, bei der die horizontale Gliederung vier Reihen bildet, sind unten die Kreuztragung, Geifselung, der Abstieg zur Hölle, darüber die Kreuzabnahme, Kreuzigung, Grablegung, darüber die Gefangennehmung, die Oelbergsszene, die Auferstehung, zuoberst die Dreifaltigkeit, der Weltrichter, St. Michael mit der Seelenwaage dargestellt. Dafs bei diesen Darstellungen die biblische Reihenfolge nicht überall beibehalten wurde, ist wohl durch die architektonische Eintheilung verursacht worden, welche die übereinandergeordneten Mittelszenen durch ein aus Nischen bestehendes Strebesystem seitlich abgrenzte und die darin untergebrachten Einzelfigürchen in jene Szenen hineinziehen mufste.

Ein ungemein reiches ikonographisches Material ist in diesen beiden kleinen Tafeln verarbeitet und zwar nicht, wie dieses bei den zahlreichen, zumeist in Frankreich entstandenen, Elfenbein-Diptychen und Triptychen des XIV. und XV. Jahrh. die Regel ist, in schematischer Weise, sondern in eigenartiger Anordnung, wie die ganz aufsergewöhnlich reiche und komplizirte Architekturbehandlung sie erforderte. Aufserdem aber zeichnet diese beiden Reliefs die höchste Subtilität der Ausführung aus, wie sie in diesem Grade sonst nur den Buxschnitzereien eigenthümlich ist. Diese Kleinheit der Figuren hat für diese, zumal wenn sie einzeln erscheinen, hier und da den Mangel streng stilisirter Linienführung, namentlich jenes Rhythmus in der Bewegung zur Folge, der den gröfseren Figürchen fast niemals fehlt. Fast ganz unberührt bleibt davon im vorliegenden Fall der Gesichtsausdruck, der auch noch bei den kleinsten Gebilden ein ganz charakteristischer ist. Bis zu welchem Maafse aber die Charakterisirung einzelner Figuren hier gelungen ist, mögen namentlich die Gestalten der hl. Magdalena in der Grablegungsszene, sowie unmittelbar darüber der schlafenden Wächter bei der Auferstehung beweisen. Die Durchbrechung des Grundes erschwerte natürlich die Aufgabe des Meisters, bei dem künstlerische Empfindung und technisches Können in hohem Grade sich vereinigten.

Schnütgen.

Konkurrenzentwurf für die St. Marienkirche in Düsseldorf von A. Tepe.

Mit 5 Abbildungen.



Der hier von seinem Urheber selbst vorgelegte Entwurf gehörte einem Kreise von 17 im Wettbewerb entstandenen Plänen an, welche für die St. Marienkirche in Düsseldorf eingelaufen waren. Hierbei wurde der erste Preis einstimmig zugebilligt dem den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannten Baumeister Ludwig Becker in Mainz, der seinen etwas modifizirten Plan an dieser Stätte veröffentlichen wird, sobald die Zeichnungen reproduzirt sind, hoffentlich in einem der nächsten Hefte.

Wenn ich meinen hochgeschätzten Mitarbeiter Baumeister Alfred Tepe in Driebergen gebeten habe, zu den verschiedenen Plänen, welche er bereits in dieser Zeitschrift (III. 43 bis 53; IV. 105 bis 117; VI. 45 bis 56) mitgetheilt und beschrieben hat, auch das jüngste Erzeugnifs seines Stiftes vorzulegen, so haben mich dazu nicht nur die bereits früher hervorgehobenen Vorzüge seiner sämmtlichen, zumeist in Holland ausgeführten Kirchenpläne bestimmt (die sich durch allseitige Berücksichtigung der gottesdienstlichen Anforderungen, durch klare Disposition, praktische Einrichtung, originelle Behandlung, durch mächtige Innenwirkung wie durch einfache, aber imposante Aufsengestaltung auszeichnen), sondern auch, die hier zum ersten Male von ihm angeordnete Doppelthurm-Anlage. Dafs derselbe, meinem Wunsche entsprechend, der kurzen Erläuterung seines Entwurfes eine lange, allerlei brennende Kunstfragen so frisch wie freimüthig behandelnde Einleitung vorausgeschickt hat, verpflichtet mich zu besonderm Danke.

Auf dem Gebiete des Kirchenbaus herrscht gegenwärtig fast in ganz Deutschland eine grofse, stellenweise eine gewaltige Thätigkeit dank dem Aufschwung des kirchlichen Lebens und dem Eifer des Klerus, nach der langen unfreiwilligen Ruhezeit das Versäumte redlichst nachzuholen. Die nicht unerheblich veränderten Ansprüche an die Einrichtung der Pfarrkirchen, zumal in den gröfseren Städten und Industriebezirken, regen das Forschen nach neuen Dispositionen an; Alles kommt darauf an, dafs dabei die altbewährten Grundsätze und Formen, der kostbare Schatz mittelalterlicher Ueberlieferungen, nicht aufser Acht gelassen, vielmehr immer und überall als Leitmotiv behandelt werden. Hier bieten sich den Architekten, welche dem Kirchenbau ihre Kräfte widmen, lohnende, aber auch schwierige Aufgaben und jene sind deswegen auch in erster Linie berufen, nicht blofs Vorschläge und Entwürfe zu machen, sondern auch zu belehren und zu warnen. Gerade den aus diesen Kreisen hervorgegangenen Rathschlägen, wenn anders sie auf gründlichen Studien und Erfahrungen beruhen, öffnet die Zeitschrift mit besonderer Bereitwilligkeit und Freude ihre Spalten. Der Herausgeber.

Sie haben, verehrtester Herr Domkapitular, dem vorliegenden Konkurrenzentwurf für die St. Marienkirche in Düsseldorf mit liebenswürdigster Zuvorkommenheit und ehrender Werthschätzung die Spalten Ihrer Zeitschrift geöffnet, und so wird mein in einfachen gothischen Formen gehaltenes, durch keine modernen Zuthaten überraschendes Projekt in seiner schlichten, des Farbeneffektes entbehrenden Ausführung dennoch nicht unbeachtet vorübergehen.

Sie sprachen zu gleicher Zeit den Wunsch aus, ich möchte aufser der Erklärung des Planes manches auf den Stand der Dinge in unserer Kunst Bezügliche, das wir zu verschiedenen Zeiten in unsern Unterhaltungen gestreift haben, zur Sprache bringen.

Bei gar zu vielen Anlässen drängt sich uns die Frage auf: Wie mag es kommen, dafs die so berechtigt scheinenden Hoffnungen, ich will nicht sagen auf eine baldige Blüthe, aber doch auf ein fröhliches Keimen und Gedeihen der christlichen Kunst nicht in dem erwarteten Maafse erfüllt wurden? Mächtig regte sich der alte Glaube, die Kirche entfaltete in verjüngter Kraft mit gestähltem Muth ihre weltumfassende und -erleuchtende Thätigkeit, das vielgeschmähte Mittelalter erhob sich lebendig vor unseren Augen und zeigte sich auf jedem Gebiete, namentlich auf dem der Kunst, in seiner vielgestaltigen, die Gegenwart beschämenden Erhabenheit. Der Ausbau des Kölner Domes wurde in Angriff genommen, Begeisterung und Lust zu neuem monumentalen Schaffen allenthalben erweckend und fördernd. Mag es natürlich erscheinen, dass auf dem neu eröffneten, so weitem als reichem Gebiet, die Forscher und Entdecker nicht leicht eine klare Uebersicht

gewannen, dafs Anfangs Mangel an Verständnifs und Unbeholfenheit die Ausbeutung und Verwendung der gefundenen Ideen und Formenschätze erschwerten; dafs ein beschränktes Bedürfnifs mit dem gefundenen Reichthum kaum Rath wufste und den Baumeister der Dorfkirche das Studium der Kathedrale mehr verwirrte als förderte, es durfte wohl von der Zeit, von dem eingehenden und besonnenen Studium eine Klärung und Sichtung erwartet werden. Wenn sich nun zwar eine grossartige Thätigkeit, aber nicht ganz in der gehofften Weise offenbarte, so mufs wohl ein dritter ungünstig wirkender Faktor in Betracht gezogen werden. Die Neuzeit war hereingebrochen mit ihren Ideen und Erfindungen, alte Gebräuche und Gepflogenheiten über den Haufen werfend, durch Maschinenwesen und Kapitalvereinigung die ganze Gesellschaft umgestaltend. Fortschritt und Rückschritt zugleich schufen die jetzige schwankende soziale Lage, deren bekannte Kennzeichen sind: rücksichtsloser Kampf um's Dasein, tollste Marktschreierei, gewissenlose Ausbeutung, feinste Appretur bei minderwerthigem Inhalt, allgemeine Unsicherheit, nervöse Hast, krankhafte Genufssucht und betrübte Stimmung. Damit eine höhere, selbstständige, monumentale, namentlich christliche Kunst entstehe, ist es gewifs an erster Stelle nothwendig, dafs ein Volk mit ganzem Herzen zum Himmel strebe, aber die Menschheit mufs auch schon im irdischen Jammerthal eine auf breitester Grundlage gesicherte, behaglich poetische Existenz gefunden haben. Gediegene allgemeine Wohlhabenheit mufs in allen Gesellschaftsklassen herrschen, Millionäre und Hungerleider sollen die seltenen unglücklichen Ausnahmen bilden. Begeisterte Phantasie und Vernunft, Thatkraft und Besonnenheit, Opfermuth und Frohsinn, Emsigkeit und Geduld mögen sich dann zum grofsen Werke vereinigen!

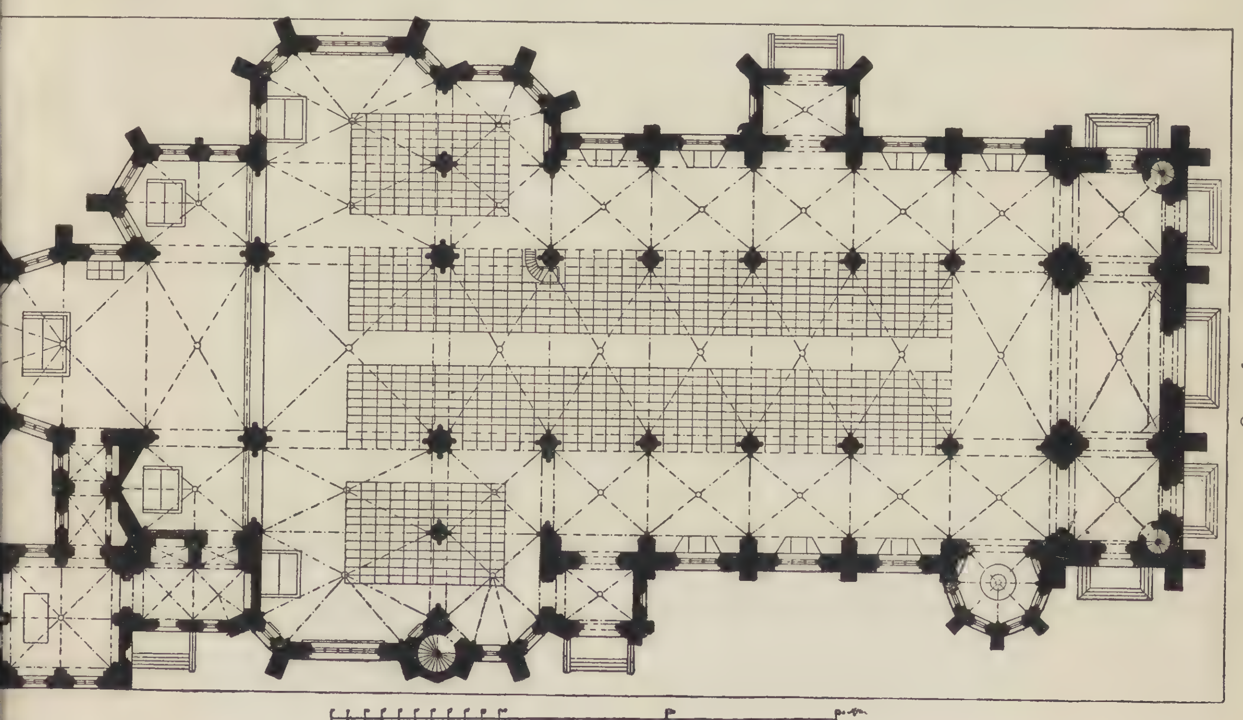


Fig. 1. Grundrifs.

Betrachten wir ein wenig bei der heutigen allgemeinen Auflösung und Verwirrung fast aller Verhältnisse, der Zerrüttung und Deprimirung sämmtlicher Berufsarten, in welchen Zuständen die verschiedenen Mitwirkenden an einem öffentlichen Bauwerke sich befinden. Die Bauherren, die Gemeinden mit ihren Vertretern stehen einer neuen, unbekannten Aufgabe gegenüber. Da es keine einheitliche, zielbewufste Künstlerschaft, kein geschlossenes, vertrauenswürdiges Baugewerbe gibt, sondern nur ein Heer von Architekten und sonstigen Bauleuten, die ihre Sonderwege gehen, so fängt mit der Wahl schon gleich

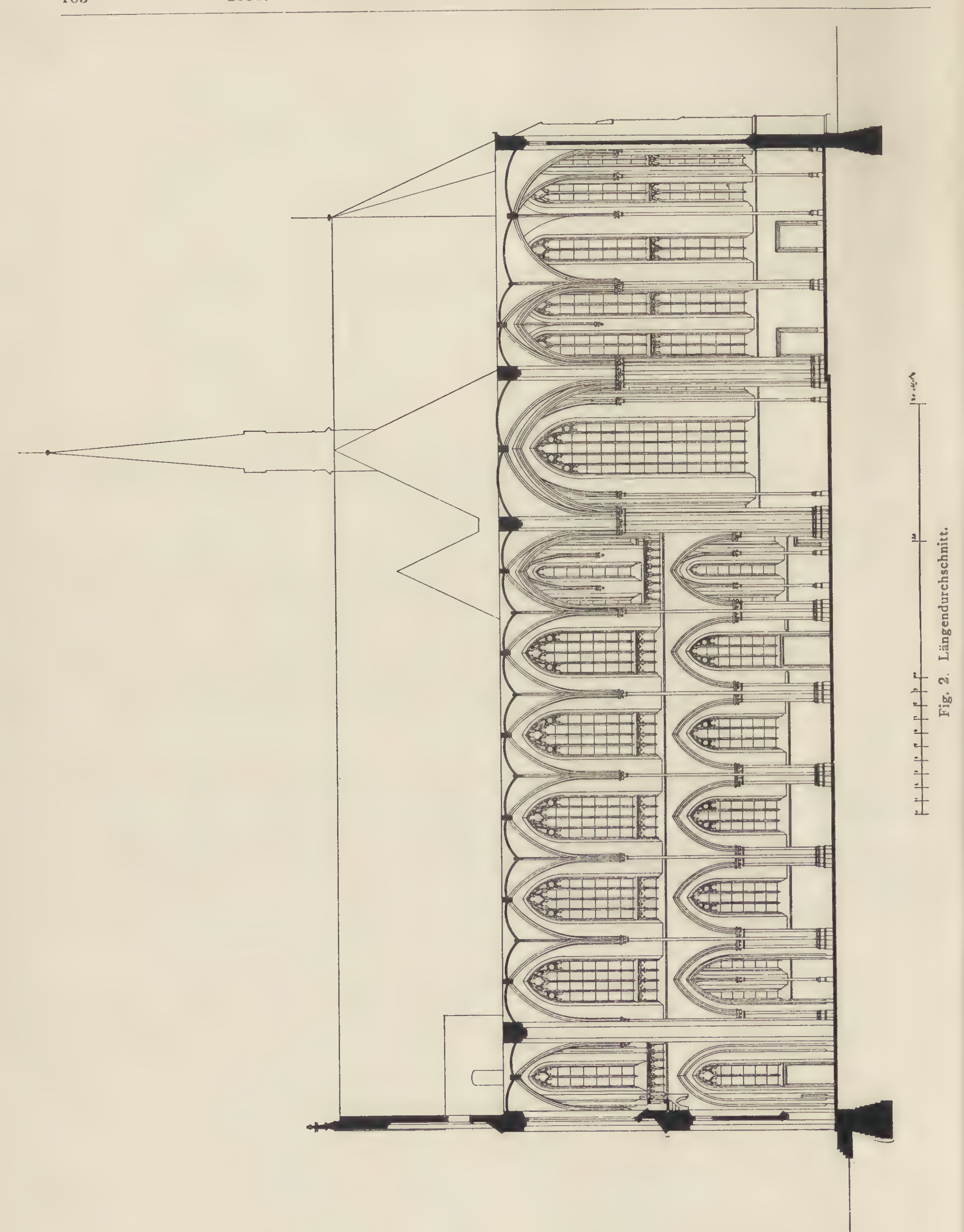


Fig. 2. Längendurchschnitt.

die Qual an. Weil kein Vertrauen in der Welt herrscht und herrschen kann, so muss sich Jeder so viel wie möglich auf seine Schlauheit verlassen, und diese Schlauheit nimmt bei Unerfahrenen oft die wunderbarsten Gestalten an. Ein halbes Dutzend Stile steht zur Verfügung und Material aus allen fünf Welttheilen. Ein Wirrwarr von Ideen, Ansichten, Wünschen beherrscht die vielen Köpfe; persönliche und lokale Interessen spielen eine grofse Rolle. Vor allen Dingen

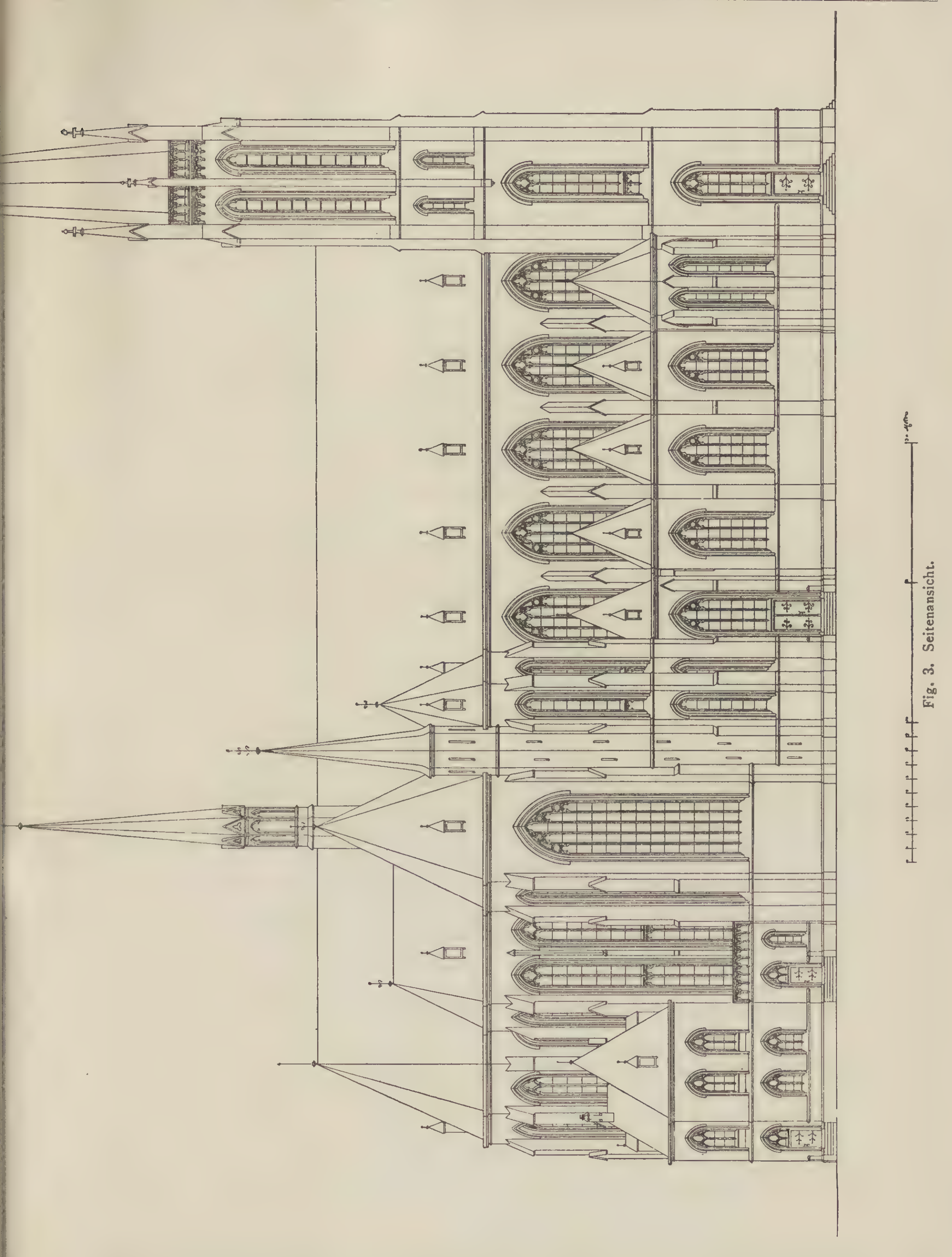


Fig. 3. Seitenansicht.

soll etwas Imposantes, die Welt in Erstaunen Versetzendes geleistet werden. Die heifse Sehnsucht nach kostbarem Material kann nur unterdrückt werden durch nothwendige Rücksicht auf die kostbaren Silbergroschen; freilich ein Stück Marmor oder Granit prefst dem sonst in Bezug auf Kunst ahnungslosen Menschenkinde ein bewunderndes Ah! und O! ab. Sind nun der Begehrlichkeit auf stofflichem Gebiete Schranken gezogen, um so ungenirter wird mit

dem vor der Hand liegenden Formenreichthum umgesprungen; ich habe von Pastoren und Patres erzählen hören, die vielgereist, in allen Weltgegenden etwas gesehen, was ihnen imponirte und was sie nun angebracht sehen möchten, wenn auch nur in entfernter Imitation, womöglich je ein Stück von einem Dutzend Domen, Alles vereinigt in einem Pfarrkirchlein oder Kapellchen von 100- oder 50tausend Mark. Auch will ich kurz diejenigen erwähnen, welche irgend eine Kunstgeschichte durchstudirt und sich in Folge dessen ein unfehlbares, nicht von der Stelle zu rückendes Urtheil gebildet haben, das nun ihnen selbst und Anderen bei jeder vernünftigen Disposition im Wege steht. Weil nun aber die Mittel zu allem Gewünschten und Gewollten nicht allzu reichlich vorhanden zu sein pflegen, so wird ein eigenthümliches Sparsystem zur Anwendung gebracht. Dem Architekten und Bauführer etwas abzuzwacken, scheint erster Gewinn; die Konsequenzen bleiben unbeachtet. Das Material, kostbar oder ordinär, soll vor allen Dingen zum denkbar billigsten Preise geliefert werden. Der Gemeinde und ihrer Vertretung ist es einerlei, ob Unternehmer oder Lieferanten zu Grunde gerichtet werden; billige Arbeit, billiger Baustoff, das ist die Losung; kann man es den Unternehmern und Lieferanten so sehr übel nehmen, wenn es ihnen nachher auch ziemlich egal ist, ob der lieben Gemeinde das Gebäu über dem Kopfe zusammenstürzt? Aber zwischen diese beiden liebevollen Parteien werden Architekt und Bauführer eingeschoben; diesen wird ein Uebermaafs von Verantwortlichkeit aufgebürdet; sie sollen alle Schäden abwehren und verhüten, welche die moderne Produktions- und Arbeitsweise im Gefolge hat. Dazu sind sie ja da! Wer möchte einem altersschwachen Fahrzeug mit liederlicher, meuterischer Mannschaft sich anvertrauen, allein auf den kundigen Kapitän und bewährten Steuermann sich verlassen? Wer sucht sich ein wackeliges Gefähr aus, bespannt mit einer elenden Rosinante, blofs weil er den Kutscher für etwaige Unfälle verantwortlich machen kann? Die Architekten, die armen! Sie werden in hundert Wissenschaften und Kunstperioden eingeführt, aber in keiner Kunst ausgebildet. Sie strotzen von Theorien und stehen, wenigstens im Anfang ihrer Laufbahn, der Praxis weltfremd gegenüber; sind sie dagegen nur aus der Praxis hervorgegangen, so fehlt ihnen leicht Uebersicht, Geschmack und Verständnifs. Das Schlimmste ist die Stellung, worin sie durch die soziale Lage gedrängt werden — an erster Stelle sind sie Beamte oder Geschäftsleute, die Kunst kommt nachgehinkt; ungezügelte Konkurrenz ruft die wunderlichsten Geschäftspraktiken hervor, wobei Würde und Autorität in die Brüche gehen. Der Architekt wurde längst zum Hausirer. Ich kenne Gegenden, wo auf ein Gerücht oder eine Zeitungsnotiz hin, welche einen Bau in Aussicht stellen, die Fachgenossen herangesprungen kommen, um sich vor dem betreffenden Bauherren wie die Hündlein artig schwanzwedelnd und aufsitzend zu gruppiren, in Erwartung eines Knochens oder eines — Fufstrittes. Es regnet Briefe mit vortheilhaften Anerbietungen; man erklärt sich bereit, Skizzen, Pläne, Kostenanschläge etc. etc. gratis zu liefern. Da nun aus purer Liebhaberei die Wenigsten arbeiten und arbeiten können, so mufste eine geheime Entschädigungsweise gefunden werden und sind die bekannten Lieferungsprozente und Tantièmen in hohe Blüthe gekommen. Es mag zu diesem Uebelstande beigetragen haben, dafs das weniger gebildete, oft auch das hochgebildete Publikum schwer zu überzeugen ist, dafs für Leistungen auf geistigem Gebiete auch eine materielle Entschädigung zu entrichten sei. Die Doktorrechnung wird Manchem leicht zu hoch erscheinen; ist der Doktor aber zugleich Apotheker und Lieferant schön gefärbter, magenverderbender Flüssigkeiten, so mag er getrost den Preis seiner fein etiquettirten Pullen um so viel mal mehr erhöhen, als er den Betrag für seine Besuche heruntergesetzt hat.

Ach wir Architekten! Was wollen wir uns viel über Vorzüge und Mängel der verschiedenen Stile streiten und ereifern, so lange kein einziger rein aufgefafst und angewendet wird? Was hilft mir meine Vorliebe für Englisch, Französisch oder Spanisch, so lange ich mir keine Mühe gebe, meine Lieblingssprache recht zu verstehen, so lange sie mir nicht mundgerecht und geläufig ist? In sämmtlichen Idiomen, todten oder lebendigen, befleifsigten sich von jeher Redner und Schriftsteller der möglichsten Richtigkeit und Reinheit — der Architekt der Neuzeit aber scheint es für ein besonderes Verdienst zu halten, die verschiedenen Stile möglichst zu vermischen und zu radebrechen. Selbst an solchen mangelt es nicht, welche der Meinung leben, es könne, um ihre erhabenen, kostbar konfusen Ideen zu

verwirklichen und ihnen ein prunkendes Reklamebauwerk zu liefern, kein Opfer zu grofs erscheinen, und es käme dabei der halbe oder ganze Ruin einiger Gemeinden kaum in Betracht. Wie wenig segensreich die Architekten durch ihre Alleinherrschaft und Geldmacherei in der Kirchenmöblirungs- und Ausstattungsfrage oft wirken, habe ich schon früher angedeutet. Es klingt ganz gut, wenn gesagt wird: der Baumeister mufs am besten wissen und soll daher bestimmen, wie sein Werk ausstaffirt werden soll; daraus folgt aber nicht, dafs er auch in höchster Vollkommenheit Bildschnitzerei, Tischlerei, Polychromie, Glasmalerei etc. verstehe. Mit einigen Zeichnungen, die den Gegenstand so von ungefähr darstellen, mit einigen armen Teufeln, die er für ein Billiges mit der Ausführung belastet, während er selber die Hauptsumme einsäckelt, wird er keine mustergültige Ausstattung zu Stande bringen.

Das moderne Bauunternehmer- und Lieferantenthum ist so recht eine Blüthe, ein Fortschritt unserer Zeit; es ist gewifs aus einem dringenden Bedürfnifs entstanden und das Bedürfnifs heifst: Eile, Eile, Eile!

Früher war es nothwendig, zu einem gröfsern Bau sich zu rüsten, wie zu einem Feldzuge. Jahrelange Vorbereitungen wurden gefordert, Steine mufsten gebrochen oder gebacken, Bäume gefällt und gewässert, mühsam die Massen zur Stelle geschafft werden. Das Unternehmer- und Lieferantenthum steht da, eine gerüstete Macht. Wir wollen eine Kirche, ein Palais, einen Bahnhof; wir brauchen unsere Ungeduld nicht zu zügeln, mit Macht wird das Werk in Angriff genommen und in kürzester Frist vollendet. Da uns aber der Glückliche, dem unser Auftrag zu Theil werden soll, von vornherein unbekannt ist, so kann von Vertrauen nie und nirgends die Rede sein und um uns nun einigermafsen zu sichern, umgaben wir uns mit einem wahren Festungsviereck von Bestimmungen und Bedingungen, denen sich eine unendliche Reihe von Berechnungen und Nachrechnungen anschliefst. Der weit ausgreifende, Alles umfassende Verkehr, das immer weitere Kreise umfassende Reiseonkelthum, haben bewirkt, dafs eine Gegend nicht mehr auf naheliegende, von altersher bekannte Quellen angewiesen ist.

Fremde Menschen und Produkte aus ungeahnten Gruben und Fabriken erscheinen auf der Bildfläche. Da stehen Architekt, Bauführer und Sachverständige vom Kirchenvorstand mit den Kenntnissen. Man prüft mit wichtiger Miene nach theoretischen Rezepten, studirt mit heifsem Bemühn die beigelegten Atteste der Untersuchungs- und Prüfungsstationen, staunt über die kolossale ziffermäfsige Druckfestigkeit und macht nachher ebenfalls staunend die Erfahrung, dass die schwer zu konstatirende Wetterfestigkeit viel zu wünschen übrig läfst.

An tüchtigen, erfahrenen Bauführern ist ja kein Mangel, aber der modernen Sturmfluth müssen auch sie erliegen; wer kann Zollwächter, Polizeimann, Techniker und Kunstverständiger in einer Person sein? Keinen Augenblick haben sie Ruhe. Hundertäugig müfsten sie sein, um Alles zu bemerken, gleichgültige, böswillige oder ungeschickte Hände zu überwachen, die minderwerthige Erzeugnisse einzuschmuggeln oder liederliche Arbeit zu vertuschen suchen. Wie wenig das Arbeiterpersonal bei unserer Eilzugmethode zur Ruhe kommt, wie es von einem Werk zum anderen gehetzt wird, wie es in Folge dessen an einheitlichem Zusammenwirken gänzlich fehlt, wie Lust und Liebe zum Handwerk verkümmern muss, dafs wird J e d e m einleuchten. Ebenso, dafs es dem Unternehmer, welcher selbst, um nur Arbeit zu bekommen, seine Forderung auf ein Minimum herabsetzt, nicht allzusehr zu verargen ist, wenn er den Arbeiter mit dem mindestmöglichen Lohn abfindet. Von allen Seiten Elend, Jammer, Verkehrtheit.

Welch eine Jeremiade über die Welt und ihre Schlechtigkeit! werden Sie ausrufen. Warten Sie, ich finde noch einige Notizen. Für die folgerichtig entwickelte Symphonie haben nur Wenige mehr Verständnifs, die Menschheit ist der „dicken Trumm" verfallen. Der Name „Christliche Kunst" ist eigentlich zu schön für dasjenige, was wir erstreben und leisten, es mag höchstens von „Kunstgewerbe" die Rede sein. Ist es überhaupt der Mühe werth, sich über den augenblicklichen Stand der Dinge lustig oder traurig zu machen? Unaufhörlich wechselt die Mode und bringt wenigstens alle zehn Jahre etwas Funkelnagelneues — das Niedagewesene ist das Ideal. Zwar beglücken die Künstler die Welt weniger mit Meisterwerken als mit Rezepten und Theorien. In der Architektur macht sich, gleichgültig in welchem Stil, im Gegensatz zu den früheren geschmackvollen und zierlichen Kunstepochen ein echt protzenhafter Zug, die schwerfällige, prahlerische Ueberladung bemerk-

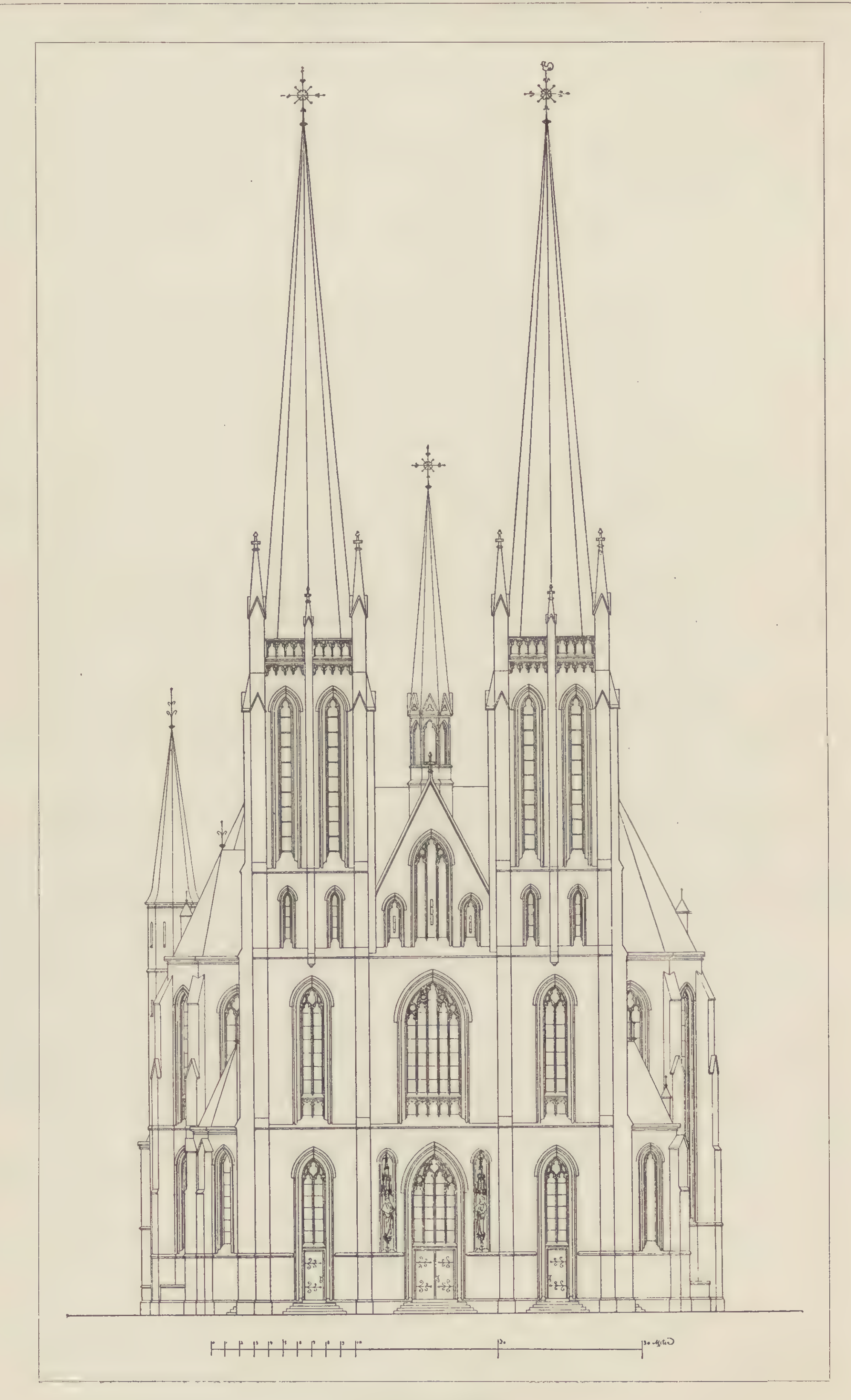


Fig. 4. Vorderansicht.

bar. Man könnte von einem Elephanten-, Rhinoceros- und Nilpferdstil reden.

Doch hören wir auf! Was hilft es, verkehrte Zustände zu bejammern mit betrübtem Gesicht und ringenden Händen, wenn man nicht Rath und Hülfe, wenn man nicht wenigstens etwas zur Linderung und Besserung vorzubringen weiss?

Damit kommt nun allerdings der schwierigste Theil meiner Aufgabe, bei welchem gar zu leicht das Sprüchwort von dem Ochsen am Berge zur Geltung kommen könnte. Doch will ich's auf einen Versuch ankommen lassen und wenigstens einem der Uebelstände, welcher alle übrigen verschärft und zur vollsten Entwickelung bringt, ein wenig zu Leibe gehen. Und da frage ich: Warum haben wir eine so übermenschliche Eile? Warum können wir's kaum abwarten, ein Projekt gezeichnet, berechnet, vergantet zu sehen?



Fig. 5. Perspektive.

Unsere Gebäude sollen und müssen pilzartig aus der Erde schiefsen, hastig abgearbeitet und pudelnafs bezogen werden. Aber ach, so eilig wir's mit der Errichtnng und Einrichtung hatten, ebenso schnell haben wir nachher das fertig Hergestellte wieder satt. Namentlich was uns als funkelnagelneu, unerhört und genialisch im Entwurf und beim Anblick in der Wirklichkeit während der ersten vierzehn Tage reizte, langweilt uns beim täglichen Betrachten auf das gräulichste, und wir würden manchmal gern ein kaum fertiges Bauwerk für die Versicherungsprämie hergeben, wenn ein gütiger Blitzstrahl uns zu solchem Tausch verhelfen wollte. Wie wohlthätig müfste es in sozialer und künstlerischer Hinsicht wirken, wenn es gelingen sollte, unser Baufieber zu reduziren! Es könnten bei einem Kirchenbau wenige fleifsige und geschulte Arbeiter auf eine Reihe von Jahren lohnende Beschäftigung finden: sie könnten mit ihren Angehörigen auf längere Zeit sefshaft werdend sich menschenwürdiger einrichten — die beängstigende Unsicherheit, die Suche nach neuer Beschäftigung würden weniger häufig die Gemüther beunruhigen: erfahrene, solide, einträchtig zusammenwirkende Arbeitergruppen müfsten von verständigen Bauherrn gesucht und geschätzt werden; manche Gemeinde möchte sich entschliefsen, ihre Bauvorhaben einige Zeit aufzuschieben, um sich der Mitwirkung geeigneter, als zuverläfsig bekannter Werkleute zu versichern, wodurch letzteren ohne Schwierigkeit und kostbaren Zeitverlust der Uebergang zu einem neuen Werk ermöglicht würde. Der entsetzlichen, gefürchteten Arbeitslosigkeit würde entgegen gewirkt. Geschick und Liebe zum Fach müfste in bedeutendem Maafse zunehmen; auch einige weniger ausgebildete Werkleute könnten mit durchgeschleppt werden und fänden nachträglich Gelegenheit, mangelnde Kenntnisse und Handgriffe sich anzueignen. Die Zahl der Bauten und der Arbeiter bliebe ja dieselbe, blos das Durcheinanderwürfeln der Menschheit, die Unsicherheit, das Mifstrauen in Bezug auf Ehrlichkeit und Fähigkeit, die jetzt so berechtigte Besorgnifs in Betreff einer guten Ausführung müfsten merklich geringer werden. Auch die Bauführung würde keine Schwierigkeiten verursachen; bei langsamem Tempo und vertrautem Arbeiterpersonal wäre fortwährende tägliche Anwesenheit des Bauführers unnöthig und ein und derselbe könnte mehrere Bauten leiten und überwachen, wodurch auch für ihn fortlaufende jahrelange Arbeit geschaffen wäre. Für die Ausführung nicht allein, auch für Anschaffung und Bearbeitung der Baustoffe würde ein bedeutender Gewinn zu verzeichnen sein, Es verdient ohne Zweifel den Vorzug, wenn ein Mauerwerk sich ruhig und allmählich setzen kann, namentlich bei Gebäuden, bei denen die Belastung so ungleich vertheilt ist wie bei Kirchen, mit ihren Thürmen, Säulen und Pfeilern.

Wodurch hat der Haustein vielfach seine Zuverlässigkeit eingebüfst? Warum begegnet man bei Fachmännern so oft zweifelhaften Mienen, Geberden und Aussprüchen, wenn man über irgend eine Steinsorte Informationen gewinnen möchte? Sollte da nicht auch neben anderen Ursachen die Ueberstürzung unserer Bauweise in Betracht kommen? Auch die gröfseren Werke sind kaum im Stande, plötzlich auftauchende, in kürzester Frist zu realisirende Aufträge zu bewältigen. Nothgedrungen wird vor der Hand liegendes Material bearbeitet und geliefert, und nachher von der Gemeinde die traurige Erfahrung gemacht, dafs nach wenigen Jahren die ganze Hausteinherrlichkeit dringend der Erneuerung bedarf, welche eine höchst empfindliche Inanspruchnahme des gemeinschaftlichen Portemonnaies im Gefolge hat.

Und hier bin ich an einem anderen Punkt angelangt. Feines Material ist ja gewiss nicht zu verwerfen, wenn es an richtiger Stelle verwendet wird und ohne Mühe bezahlt werden kann, doch es verdient nicht, dafs wir seinetwegen den armen Beutel überanstrengen, und keine Marmor- oder Granitsäule, kein Ornament und keine Figur kann uns Trost gewähren, wenn Zinsen und Amortisation einen übermäfsigen Haufen Silberlinge erfordern. Zudem ist mit den einfachsten Grundstoffen ein den feinsten künstlerischen Sinn vollständig befriedigendes Ergebnifs zu erzielen und es wäre daher nach meiner Ansicht finanziell nicht übermächtigen Körperschaften auf's Dringendste anzurathen, bei ihren Bauten dem Backstein ein möglichst grosses Feld einzuräumen.

Schon ist er als ebenso handliches wie leicht zu beschaffendes Material in Gegenden eingedrungen, wo er früher wenig bekannt und beliebt war, ohne indefs noch für gleichberechtigt angesehen zu werden und zur vollen Entwicklung gekommen zu sein. Er wurde vielerorts zugelassen, um in der Mauermasse den Hau-

stein oder Bruchstein zu ersetzen; von der Bildung feinerer Gliederungen und hervorragender Bautheile blieb er ausgeschlossen — als gemeiner Soldat war er willkommen, zum Offizier konnt' er's nicht bringen. Ich brauche nur auf die in Norddeutschland und den Niederlanden lautes Zeugnifs gebenden Monumente des Mittelalters zu verweisen, um Jeden, der Urtheil und Auge hat, zur Einsicht zu bringen, welcher Entwicklung der Backstein fähig ist, wie er als Formstein zu jeder Bildung in Portal und Fenstereinfassungen, Mafswerken, Wasserschlägen, Säulen und Gewölberippen sich geeignet erwiesen hat. Also durchgeführt, nicht allein als Füllmasse dienend, sondern auch in verfeinerter Gestalt die sprechenden und herrschenden Theile eines Bauwerks zusammensetzend, erscheint mir der Backstein als das dem gesunden demokratischen Zuge unserer Zeit am meisten entsprechende Material. Ein Zusammenwirken kleiner Existenzen, welche zu einem grofsartigen Ganzen sich zu verbinden auf die leichteste Art befähigt und geeignet erscheinen. Welche Vortheile der konsequent durchgeführte Ziegelbau mit sich bringt, dafür möge vorliegender Plan ein Beispiel liefern, bei welchem, wenn er in Rohbau und Formsteingliederung ausgeführt werden sollte — rund 150,000 Mark vom Kostenanschlag abgesetzt werden könnten. Hierzu kommt, dafs bei etwaiger Reparaturbedürftigkeit, welche mir aber noch nicht vorgekommen, weder für Maafswerk, noch für Gesimse oder Sockel, Mühe und Ausgaben so leicht zu einer Sorge und Verdrufs erregenden Höhe anwachsen können. Was die Tragfähigkeit anbelangt, so bin ich der entschiedenen Ueberzeugung, dass es in der ganzen Welt nichts Zuverlässigeres, Einheitlicheres, unvorhergesehenen Zufällen und heimlichen Fehlern weniger Unterworfenes gibt, als eine Säule von Klinkern in Portlandcement gemauert. Da eine grofse Verschiedenheit in Preis und Qualität beim Backstein vorkommt, und er oft, seinen robusten Charakter verlierend, namentlich als Verblendstein in die Kategorie der feinen Töpferwaaren hinaufsteigt, so will ich hier bemerken, dafs ich vorzugsweise das schlichte, billigere Fabrikat im Auge habe. Wie mit dem gewöhnlichsten, wohlfeilsten Produkt, dem Feldbrand, ein durchaus properes, freundliches Mauerwerk herzustellen ist, welches für einfachere Kirchen vollständig genügen dürfte, dafür ist mir im neuen Schlachthof in Kleve ein einleuchtendes Beispiel vor Augen gekommen. Es brauchen nur die besseren Steine sorgfältig ausgesucht, nach Aufsen verlegt, und mit kräftigen, sauberen weifsen Fugen umrahmt zu werden. Die Liebhaberei, den Mörtel zum Fugen mit allem möglichen farbigen Dreck zu vermischen und zu verschmutzen, ist mir bisher vollständig räthselhaft und unverständlich geblieben. Nicht unerwähnt darf ich lassen, dafs auch der Backstein von den Krankheiten, die ein plötzlicher Fortschritt, ein rapides Wachsthum mit sich zu bringen pflegen, nicht verschont geblieben ist: die modernen Maschinen bieten die Möglichkeit, jeden vorfindlichen Dreck in glatte, gefällige Formen zusammenzupressen und von dieser Möglichkeit soll namentlich in Perioden grosser Nachfrage hin und wieder Gebrauch gemacht worden sein. Es bleiben daher Vorsicht, sorgfältige Auswahl und nicht allzu grosse Knickrigkeit beim Einkauf gerathen und geboten, damit nicht nachher die Feuchtigkeit mit der Ungemüthlichkeit im Gefolge durch die zwar harte aber gar poröse Masse auf tausend Wegen einzudringen vermöge.

Jetzt aber scheint es mir an der Zeit, zur eigentlichen Besprechung des Planes überzugehen an der Hand der hier beigefügten Abbildungen, unter denen leider in Folge eines Mifsverständnisses diejenige des Querschnitts fehlt.

Der Grundrifs füllt, wie die Umfassungslinie erkennen läfst, ziemlich das angewiesene Terrain aus. Aus dem fünfeckig geschlossenen Hauptchor sind die Seitenchöre, deren Abschlüsse aus zwei Seiten des Sechsecks gebildet sind, durch weite Bogenöffnungen verbunden.

Den Kreuzschiffsflügeln mit diagonal abgeschnittenen Ecken schliefsen sich westlich ebenfalls polygon gestaltete kapellenartige Bauten an, wodurch dieselben zweischiffig erscheinen. Der nordwestliche Anbau ist zweistöckig und enthält in der oberen Partie eine geräumige Orgelbühne; während den Sängern durch Kreuzschiff und Marienkapelle der Hochaltar sichtbar wird, ist die Orgelfront an Stelle und in der Höhe eines Hochfensters dem Mittelschiffe zugewendet. Zwischen Transept und Orgelbühne ist ein weiter Treppenthurm eingesetzt zu letzterer und zu der Dachräumen emporführend, leicht erreichbar für die Sänger durch das dem nördlichen Seitenschiff vorliegende Nebenportal. Ein ähnliches Portal befindet sich an der Südseite vor dem mittleren Seitenschiffsjoch. Die breite dreischiffige Anlage ist noch dadurch erweitert,

dafs die Strebepfeiler zum grofsen Theil in's Innere eingezogen sind, zur Aufnahme der Beichtstühle Nischen bildend. Die zwei Thürme mit ihrem Zwischenraum erscheinen im Innern nach allen Seiten geöffnet als Fortsetzung der Mittel- und Seitenschiffe; in Seitenschiffshöhe sind die Thürme durch eine vor dem Mittelfenster herführende Gallerie verbunden, während ihr erstes Stockwerk ebenso wie die untere Partie nach dem Mittelschiffe hin in grofsen Bögen sich öffnet.

Dem Seitenschiffsjoch zunächst am nördlichen Thurm ist eine Taufkapelle vorgelegt.

Der Sakristei sind Nebenräume angefügt, welche als Vorraum, Aufenthaltsort für Mefsknaben, Verbindung mit Haupt- und Nebenchören, vielfache Dienste erweisen und nebenbei eine Anzahl geräumiger Wandschränke enthalten. Der Sakristei wurde ferner ein Stockwerk aufgesetzt, welches als Archivraum, zur Aufbewahrung der Paramente und als Sitzungszimmer für den Kirchenvorstand verwendbar wäre, zumal dafür ein eigener Eingang und Treppenraum angelegt wurde. Unter Sakristei und Nebenräumen sind Keller vorgesehen, welche Heizungsapparate und Kohlenvorräthe aufnehmen könnten.

Im Ganzen führen neun Eingänge zur Kirche und den Nebenräumen.

Bei der Aufrifsentwickelung ist Einfachheit und Klarheit möglichst angestrebt. Der Verfasser hat das System des Domes von Xanten und der Stiftskirche von Kleve vor Augen gehabt, wo bei erhöhtem Mittelschiff doch ein eigentliches Triforium vermieden und dadurch die Höhe ermäfsigt wird. Zu diesem Zwecke erhalten die Seitenschiffsjoche kapellenartige Einzelbedachungen, welche zugleich den Vortheil bieten, dafs Vorsprünge und Anbauten, die neben dem praktischen Nutzen eine angenehme Brechung der Flächen und Linien mit sich bringen, ungezwungen und organisch sich angliedern lassen.

Die beiden hochragenden Thürme, die vorspringenden Transept- und Orgelbühnendächer im Verein mit Dachreiter und Treppenthurm, den Strebepfeilern, dem vor- und rücktretenden Seitenschiffs-Portal und Kapellenbedachungen, sollten nach Absicht des Verfassers eine zwar einfache, übersichtliche, aber doch wechselvolle, lebendige Silhouette dem Auge darbieten.

Das Maafswerk ist in einfachen, einheitlichen Formen für sämmtliche Fenster, ob zwei-, drei- oder mehrtheilig, durchgeführt und wohl in der Art, dafs es auch in Formsteinen ohne Mühe auszuführen wäre.

Altäre, Beichtstühle, Sedilien, Taufstein, Kommunionbank, Kirchenbänke sind mit einfachen Strichen dem Grundrifs eingezeichnet, die Kreuzwegstationen beiderseits in den Seitenschiffsflügeln untergebracht.

Ich sollte jetzt schliefsen, zumal ich, wie Ihnen bekannt ist, kein leidenschaftlicher Freund langer Schreibereien bin, doch kann ich nicht umhin, noch eines Impedimentes zu erwähnen, das sich der freien Kunstentwickelung hemmend und lähmend in den Weg stellt und von welchem ich bisher keine Ahnung hatte.

Ich war bisher als Kind, Jüngling und Mann mit gröfstmöglicher Freiheit und Ungezwungenheit durch's Leben gegangen, vollends in meinem Beruf durch keine Rücksichten, Regeln oder Vorschriften gestört, welche nicht aus der Sache selbst sich ergaben, und ich meinte den Beweis erbracht zu haben, dafs ich auf eigenen Füfsen zu stehn und zu wandeln so ziemlich im Stande wäre.

Prost die Mahlzeit! da tauchen rechts und links kirchliche und weltliche Behörden auf; die Freiheit der Ellenbogen wird beschränkt, der Kerl entmündigt und wieder zum Wickelkinde degradirt. Aktenstöfse häufen sich, Angabe und Zuschriften flattern hin und her, Rechenschaft wird gefordert, subtile, schwindelerregende Berechnung nach neuesten Rezepten verlangt. Praxis und Erfahrung können nicht in Betracht kommen der Theorie gegenüber — die Berufung auf Bestehendes, Vorbildliches ist unzulässig — du gehst heim Unglücklicher mit dem Bewufstsein, dafs es eigentlich eine Unverschämtheit ist, wenn die Thurmkolosse von Köln, Strafsburg, Utrecht e tutti quanti nun schon Jahrhunderte lang in die Lüfte ragen ohne vorschriftsmäfsige Berechnung und obrigkeitliche Erlaubnifs. Und nun Punktum! Ich habe lange Ihre Geduld in Anspruch genommen. Was Ihnen, verehrtester Herr Domkapitular, von diesen Sätzen und Sentenzen stichhaltig erscheint, mögen Sie Ihren Lesern vor Augen bringen und im Uebrigen den Redaktionsstift walten lassen![1])

Driebergen. Alfred Tepe.

---

[1]) [Dafs dieser hier nicht in Aktion getreten ist, braucht den verehrten Lesern wohl nicht versichert zu werden, welche gewifs die Freude an diesem frischen Ergufs theilen mit d. H.]

Die neuentdeckten spätromanischen Wandmalereien in Schmalkalden, aus dem Leben der hl. Elisabeth.



urch Herrn Landrath Hagen in Schmalkalden in kirchenbaulichen Angelegenheiten dorthin berufen, traf der Unterzeichnete am 24. Mai d. J. dort ein, gastlich im Hause des Herrn Landraths empfangen. Am Abende desselben Tages kam das Gespräch auf eine in der Inventarisirung der Denkmäler Kurhessens von v. Dehn-Rothfelser und Lotz gegebene kurze Notiz, nach welcher am Schlusse der Abhandlungen über Schmalkaldens Denkmäler gesagt wird, dafs in einem Keller des Hessenhofes am Tonnengewölbe sich Reste roher figürlicher Malerei befinden. Diese Nachricht ist aus Lotz »Kunst-Topographie Deutschlands« entnommen, in welcher hinter dieser Notiz steht: Hess. Zeitschrift, IV. 244; H. (Nach eingezogenen Erkundigungen heifst der Mittheiler H. = Hefs, Gymnasiallehrer in Schleusingen † 1869.)

Diese Mittheilung ward die Veranlassung zu einer sehr bedeutsamen Entdeckung. Der Hessenhof, altes landgräfl. hess. Besitzthum (später modernisirt), ist jetzt die Dienstwohnung des Landrathes mit dessen amtlichen Diensträumen — und in seinem Keller waren also diese angeblichen Reste von Malereien, deren nähere Untersuchung dem Landrathe längst auf dem Herzen brannte; er hatte sie indefs auf meine Ueberkunft aufgespart, und um sie zu einem Schmalkaldener Ereignifs zu machen, war der ganze Kirchenvorstand für den kommenden Tag dazu eingeladen, unter dessen Mitgliedern der Apotheker, Herr Mathias, Vorsitzender des „Vereins für hennebergische Geschichte", die Geschichte der Stadt Schmalkalden bis in die kleinsten Einzelheiten genau kannte. Schon vor der Besichtigung des Kellers wurde von Herrn Mathias aus der »Historia Schmalcaldica« v. Joh. Conr. Geisthirt. 1886. V. Buch Seite 2 verlesen, wie folgt:

1227. „Als sich eine gemeine Heerfahrt nach dem hl. Grabe im gelobten Lande erhob, folgte dem dahin ziehenden Kaiser Friderico II Landgraff als über die Völker dieses Zuges bestellter Oberster. Seine Brüder — Landgraf Heinrich, Landgraf Konrad und die hl. Elisabeth, Ludewigs Gemahlin, begleiteten ihn bis gen Schmalkalden. Hier vermahnete nun der Landgraf erst seine Brüder, das Schlofs Bittersburg, dem Kloster Reinhardsbronn zuwider gebaut, zu ruiniren. Hernach gesegnete er alle Anwesende, rekommandirte seinem Bruder die h. Elisabeth und deren Kinder, seine Mutter nahm er an den Arm, konnte aber derselben vor Betrübnifs kaum zusprechen, wandte sich also zu seiner Gemahlin Elisabeth, sagend: liebe Schwester, das Bildnifs in Stein gegraben, scil.: in diesem Ringe, den ich Dir jetzt schenke, ist Gottes Lamm, das soll Dir ein Wahrzeichen sein, Deines Trostes, was ich Dir entbiete, es sei meines Lebens oder meines Todes. Nun Gott gesegne Dich, meine allerliebste Schwester und Gott gesegne Dir die Frucht in Deinem Leibe, die Du trägst." (Reinhardsbr. Chron.)

Aus anderweitigen Nachrichten theilte Herr Mathias noch mit, dafs nach diesem Abschiede Mutter, Brüder und Kinder nach der Wartburg zurückkehrten, während die hl. Elisabeth ihren Gemahl noch eine kurze Strecke begleitete. In Anlafs des Abschiedes in Schmalkalden aber liefs sie zum Andenken an das Ereignifs eine Kapelle in Schmalkalden erbauen.

Von dem Bestehen dieser Kapelle und ihrer Belegenheit ist in Schmalkalden keinerlei Kenntnifs geblieben; vergebens hat man seit langer Zeit nach Resten einer solchen Kapelle gesucht.

Nach diesen Mittheilungen des Herrn Mathias begab sich die ganze Gesellschaft in den Keller, dessen erste Abtheilung ein länglicher Raum von etwa $3^1/_2$ und 6 *m* Gröfse ist, von welchem der Fufsboden etwa um 1 *m* unter dem Pflaster des grofsen Platzes liegt, an welchem der Hessenhof ein Eckhaus an einer ziemlich schmalen Strafse bildet, während die ganze Höhe dieses, mit einem Tonnengewölbe überspannten Raumes etwa $2^1/_2$ *m* betragen mag. Dieser Raum, bisher Kohlenkeller, machte einen so unbehaglichen Eindruck, dafs die Gesellschaft sogleich in die angrenzenden Kellerräume eilte, in welchem schöne, aus Sandsteinquadern aufgeführte Pfeiler wohl eher Malereien erwarten liefsen. Nach genauer Betrachtung der Wände und Gewölbe hatten auf denselben niemals Malereien gehaftet, und man kehrte zu dem vorderen Keller zurück, in welchem nun bei Beleuchtung der Gewölbe mit einigen Leuchtern sich sofort und in grofser Ausdehnung kräftige Konturen verschiedener Darstellungen fanden. Gleich die erste Darstellung rief eine grofse Begeisterung hervor, da man eine schlanke Frau, an der Brust eines

Ritters den Kopf bergend und Abschied nehmend erkennen konnte; daneben steht links von dem Beschauer eine ältere Frau, und seitlich rechts ein Mädchen mit lockigem Haar, und andere Gestalten, welche theils von den genannten Figuren halb bedeckt, schwerer erkennbar sind. In achtungsvoller Entfernung links stehen verschiedene andere Gestalten, ebenso rechts zur Seite eine Anzahl Ritter.

Allgemein glaubte man das kurz zuvor von Herrn Mathias verlesene Begebnifs des Abschiedes der hl. Elisabeth von ihrem Gemahl, dem Landgrafen in Gegenwart ihrer Schwiegermutter und der Brüder u. s. w. erkennen zu müssen.

Ein anderes Bild, getrennt durch die Darstellung eines Thurmes von dem vorhergehenden (die einzelnen Darstellungen sind sämmtlich voneinander durch solche Thürme oder Bäume getrennt), stellt ein Gefecht zu Fufs Streitender, mit Schwertern kämpfend vor; gewifs zur Geschichte der hl. Elisabeth gehörend, vorläufig nicht auslegbar.

Ein drittes stellt ein Turnier oder einen Kampf dar, in welchem der rechts vom Beschauer anstürmende Ritter, vom Gegner getroffen, rückwärts vom Pferde stürzt; sehr anschaulich dargestellt, aber wohl nur bei gründlichster Kenntnifs der Geschichte der hl. Elisabeth zu deuten.

Darauf kommt ein Bild zu Tische sitzender Frauen, paarweise sich unterhaltend und trinkend, auf dem Tische stehen Weinkrüge und Speiseschüsseln. Die Frauen sitzen nur jenseits der Tafel (wie bei Leonardo's Abendmahl) und wie man überhaupt um diese Zeit des Mittelalters an schmalen Tischen einseitig safs, während Diener von der anderen freien Seite bedienten; Kleider und Füfse der Frauen sieht man unterhalb der Tafel deutlich hervortreten. Gegen das rechte Ende der Tafel erhebt sich eine grofse Frauengestalt nach rechts hinübergebeugt, von welcher Seite her eiligen Schrittes zwei Reisige mit langen Reisestäben der eben genannten Frauengestalt entgegentreten. Es ist nicht zweifelhaft, dafs diese Boten eine wichtige Nachricht überbringen, und die Empfängerin ist entweder die hl. Elisabeth selber, oder ihre Schwiegermutter bei dem Empfange der Nachricht von dem Tode des Landgrafen aus Otranto. Die Schwiegermutter soll (nach Ersch und Gruber »Encyklopädie« 1840) der hl. Elisabeth die Nachricht von dem Tode erst dann allmählich beigebracht haben, als der Ring, welchen letztere beim Abschiede von ihrem Gemahl empfangen, zersprungen war, sie aber doch an die Weissagung des Ringes nicht glaubte. (Die mancherlei Sagen über den Ring sind ja hinreichend bekannt und brauchen deshalb hier nicht wiederholt zu werden.) Man kann sich in der geschilderten Darstellung auch ebensogut die hl. Elisabeth selber auf dem, von ihrem Oheim, dem Bischof zu Bamberg, neben Bamberg gut für sie ausgestatteten Sitze denken, auf welchem sie die Nachricht von dem herannahenden Leichenzuge von Otranto nach Reinhardsbrunnen erhielt, wo die Leiche beigesetzt werden sollte. In der Frühe des anderen Morgens ging sie dem Leichenzuge entgegen unter dem Geläute aller Glocken in Bamberg, und begleitete denselben bis Reinhardsbrunnen, wo sie den Todten noch einmal zu sehen begehrte, bei dessen Anblick sie aber zusammenbrach.

Jedenfalls ist das Bild in der einen oder der anderen Deutung zum Leben der hl. Elisabeth gehörend zu denken.

Das letzte Bild zeigt eine auf einem Bette (in einer Form, wie dasselbe um 1200 oftmals dargestellt ist) Sterbende oder soeben Gestorbene. Hinter derselben eine Reihe innigst Theilnehmender.

Schreiber dieses glaubt auf das Bestimmteste in dieser Darstellung den Tod der hl. Elisabeth zu erkennen; von den übrigen Herren wurde mehr an eine Darstellung der Krankenpflege der hl. Elisabeth geglaubt. Sehr gewichtige Gründe lassen mich an die Darstellung des Todes der hl. Elisabeth denken. Ich will hier gleich noch bemerken, dafs mit diesem Bilde die Darstellungen enden, auch das Gewölbe selbst hier abgebrochen endet; vor demselben, in etwa 5 *cm* von dem zackigen Abbruche des Gewölbes entfernt, ist eine in moderner Zeit angelegte Mauer aufgeführt, welche rechtwinklig am Westende des Raumes den Abschlufs des Kellerraumes bildet und im oberen Geschosse weiter geführt ist, während die östliche Stirnmauer des Raumes noch die alte, Malereien enthaltende Mauer ist. Diese bildet aber nicht eine Scheidewand des Hessenhofes, welche letztere vielmehr durch eine etwa 1 Meter von der Stirnwand des besprochenen Kellerraumes parallel entfernt liegende modern aufgeführte Mauer gebildet wird.

Ich mufs hier gleich bemerken, dafs dieser Umstand ein Beweis sein dürfte von der Achtung, welche man vor dem Kellerraume hatte, und ihn deshalb bei dem Umbau in seiner Würde nicht schädigen wollte; ein anderer Grund ist nicht zu finden für die Erhaltung des Raumes in seiner Länge.

Was nun die Malereien selbst anlangt, so sind bis auf ganz kleine Reste nur die Konturen derselben erhalten, welche sich als Zeichnungen aus der Zeit um 1200 in ihrem Charakter zeigen. An der Stirnwand ist, um einen anständigen Abschlufs der Darstellungen zu bilden, ein Fries gleichlaufend mit der Halbkreisform des Gewölbes in einer Breite von ca. 20 *cm* mit breiten Linien eingefafst, gemalt; zwischen diesen Linien liegt ein aus einfachem romanischen Blatte gebildetes Ornament, derart, dafs je zwei, etwa vierzackige Blätter sich den Rücken kehren, und, in dieser Form sich immer wiederholend, aneinander reihen. An diesem Ornamente romanischer Form sind die Farben noch kräftig erhalten. Das beschriebene Muster ist aber auch nur vier- bis höchstens fünfmal zu erkennen. An den eigentlichen figürlichen Malereien sind allerdings ab und zu noch Farbenreste an Gewändern in sehr dunklen Tönen zu erkennen, aber an Erkennen einer Modellirung der Falten oder dergl. ist nicht zu denken.

Nachdem Alles dieses wahrgenommen, und ich die Zeit dieser Malerei um die Zeit von 1200 angegeben, auch die grofse Bedeutsamkeit des Fundes hervorgehoben hatte, äufserte Herr Landrath Hagen: „so hätten wir also nun wohl die Kapelle der hl. Elisabeth gefunden", worauf ich erwiderte, dafs ich diesen Raum nicht für den Kapellenraum der von der hl. Elisabeth gestifteten Kapelle halten könne, sondern nur für einen kryptaähnlichen Unterraum derselben, aber als einen solchen auch mit voller Entschiedenheit.

Eine zweite Besichtigung am folgenden Tage bei verstärktem Lampenscheine bestätigte die Thatsache, dafs man die Malereien als Schilderungen des Lebens der hl. Elisabeth aus der Zeit unmittelbar nach ihrem Tode angefertigt, zu bezeichnen hat.

Ich selbst füge als Beweismittel für die soeben ausgesprochene Ansicht das Folgende hinzu. Das Gewölbe, auf welchem mit Hinzunahme der östlichen Wand des Kellers die angeführten Gegenstände der Malerei ausgeführt sind, ist ein Tonnengewölbe, wie es oben nach Abmessungen schon angegeben ist. Die Ausführung desselben in Bruchstein ist aufserordentlich nachlässig. Nur im Allgemeinen ist die halbkreisförmige Gestalt innegehalten; die Flächen gehen auf und nieder, und man mufs bewundern, wie der Maler den Muth gehabt hat, auf diesen ruppigen Flächen Gemälde von solcher Bedeutung auszuführen. Nur eine Nothlage kann dazu geführt haben. Durch Ueberputzung des rohen Gewölbes hat man einigermafsen die Flächen bemalbar hergestellt; glücklicher Weise ist an keiner Stelle der Kalkmörtel zu stark aufgetragen, um etwa leicht abfallen zu können; und so wird es möglich werden, bei starkem Lichte die geschwächten Konturen vollständig aufzufinden und zu verstärken, so dafs die hochinteressante Darstellung in ihrem ganzen Umfange wird erkannt werden können.

Was nun jene Nothlage anbetrifft, so glaube ich sie in Folgendem zu erkennen. Dieser mit Tonnengewölbe überdeckte Raum zeigt durch die Rohheit seiner Ausführung, dafs er nur der Unterbau eines vornehmeren Bauwerkes sein konnte. Die an dem Gewölbe angebrachte Malerei weist auf den Zusammenhang des Raumes mit dem Leben der hl. Elisabeth unzweideutig hin, und es liegt nichts näher, als den Raum als einen kryptenähnlichen Unterbau der von der hl. Elisabeth gestifteten Kapelle ansehen zu dürfen. Die Theilnahme der Schmalkaldener an dieser Kapelle wuchs mit der gesteigerten Antheilnahme der Thüringer für die hl. Elisabeth. Sie starb zu Marburg am 19. Nov. 1231 in Gegenwart ihres Beichtvaters, einiger Nonnen und ihrer nächsten Hausgenossen (siehe Ersch u. Gruber). Die Darstellung des Todes der hl. Elisabeth in dem Keller stimmt genau überein mit jener geschichtlichen Mittheilung. Um den Kopf der hl. Elisabeth fehlt der Nimbusreif, das Zeichen der „Heiligkeit". Das Bild stammt also aus der Zeit, da sie noch nicht heilig gesprochen war, welches erst geschah in der Klosterkirche der Franziskaner zu Perugia, wohin der Papst die Patriarchen von Jerusalem und Antiochien, die ganze Klerisei und ihren Erzieher, den Konrad von Marburg beordert hatte, am 26. Mai 1235, am damaligen Pfingsttage. Das war drei und ein halbes Jahr nach dem Tode derselben. Sollten nicht die Schmalkaldener den Wunsch gehabt haben, sie in die Krypta der von ihr gestifteten Kapelle bei-

gesetzt zu sehen, und deshalb so gut es gehen wollte, Wände und Decke mit wichtigen Begebnissen ihres Lebens und endlich auch des Augenblickes ihres Todes durch Malerei darstellen zu lassen? Aber auch selbst wenn der Gedanke, den Leichnam der hl. Elisabeth hier haben zu wollen, nie wäre laut geworden, konnte nicht das Ereignifs ihres Todes schon genug die Angehörigen der hl. Elisabeth dazu antreiben, die Krypta ihrer Kapelle mit den wichtigsten Ereignissen aus ihrem Leben bis zum Tode zu schmücken, und an diesem Orte ihr besondere Seelenmessen lesen zu lassen?

Eine genauere Untersuchung der Darstellungen wird wohl über die Bedeutung derselben, und die Gründe, weshalb sie an diesem Orte gemalt sind, Aufschlufs geben Jedenfalls werden auch wohl Berichtigungen der vielen von einander abweichenden Erzählungen aus der Geschichte des Lebens der hl Elisabeth, wie sie in den verschiedenen Biographien vorkommen, durch die genauen Untersuchungen der Malereien festgestellt werden können.

Dem Vernehmen nach hat Herr Landrath Hagen durch Anzeige der Entdeckung bei der Königlichen Regierung, derselben die weitere Klarstellung überlassen.

Hannover. C. W. Hase.

Bücherschau.

P. Florian Wimmer Anleitung zur Erforschung und Beschreibung der kirchlichen Kunstdenkmäler. In II. Aufl. mit Illustrationen vermehrt und herausgegeben von D. Mathias Hiptmair. Linz 1892, Verlag von Qu. Haslinger.

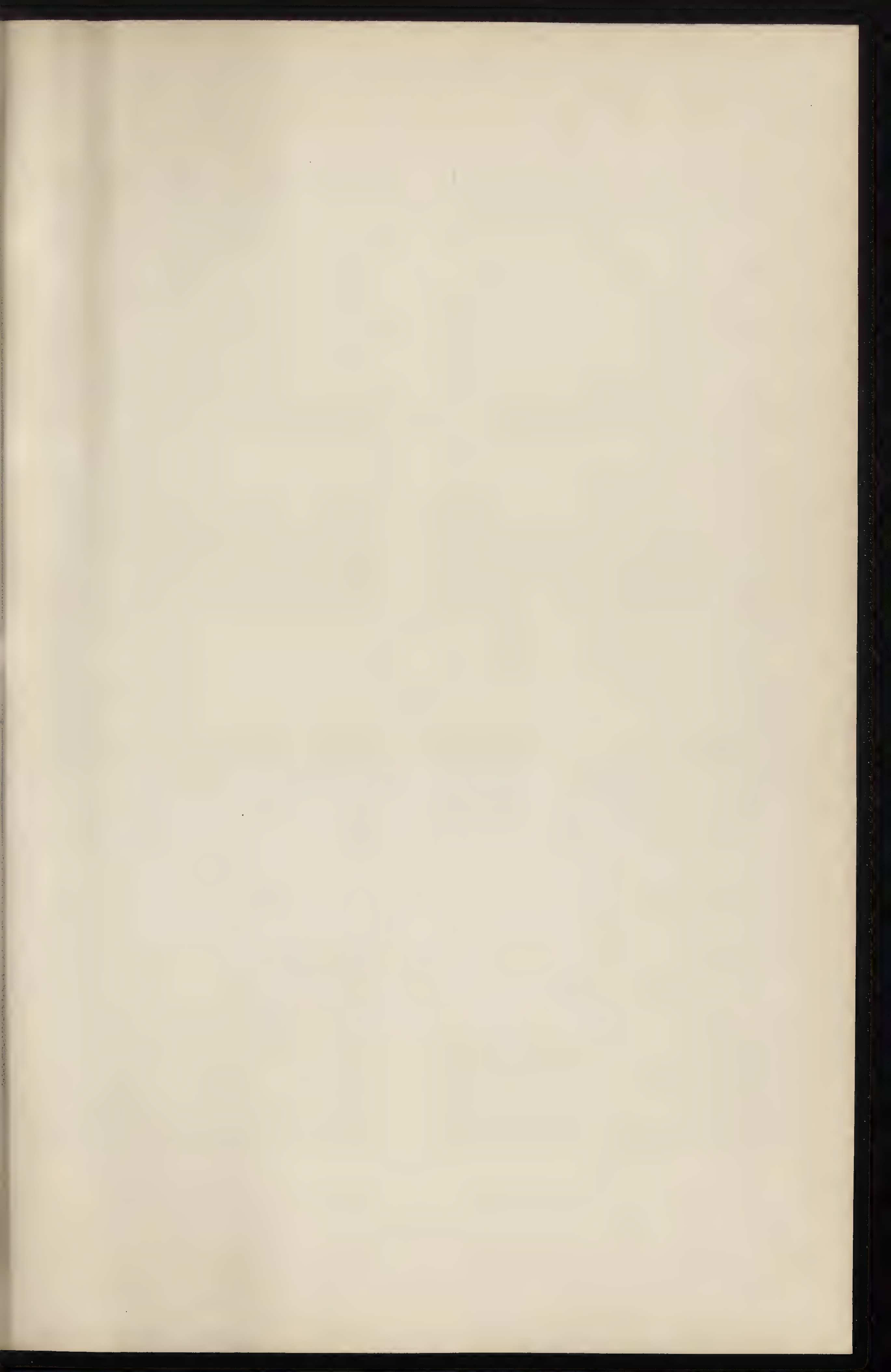
In der ersten Auflage hatte dieses Buch nur die Bestimmung, für die Aufnahme und Beschreibung der kirchlichen Kunstdenkmäler der Diözese Linz Anweisung und Belehrung zu ertheilen. In sechs Abschnitte getheilt enthielt es eine grofse Anzahl von Fragen in Bezug auf die Geschichte, Architektur, Einrichtung, Bildwerke, Geräthe und Gefäfse, Reliquien des Gotteshauses, und jede dieser zahlreichen, geschickt formulirten Fragen war von gut ausgewählten und klar gefafsten Erläuterungen begleitet, die eine sehr eingehende, zweckmäfsige „Anleitung" bildeten und daher sehr geeignet waren, diese so schwierige wie wichtige Aufgabe zu erleichtern. Das Buch verdiente defswegen auch nach dem Tode des Verfassers eine neue Auflage, und dafs der neue Herausgeber sie so wesentlich erweitert, durch neue Illustrationen ergänzt, um eine recht anschaulich und instruktiv gehaltene Stillehre vermehrt hat, verpflichtet zu besonderem Danke. In dieser neuen Gestalt erscheint das Werkchen um so passender, mit den wesentlichsten Kenntnissen über die kirchliche Kunst und ihre Geschichte zu versehen, auch über die den einzelnen Heiligen beigegebenen Symbole, über welche ein alphabetisches Verzeichnifs ziemlich ausführlich informirt. G.

Die St. Marienkirche der ehem. Cistercienser-Abtei Doberan und ihre Kunstarbeiten. Von Ludw. Dolberg. Mit 2 Abbild. Doberan 1893.

Doberan, welches in diesem Jahre sein hundertjähriges Stiftungsfest als Seebad feiert, war als letzteres allein bekannt, bis Lübke 1852 seine Reise nach Meklenburg machte und auf die schöne alte Abteikirche hinwies. Seitdem wird sie nicht blos von Einheimischen und dem Badepublikum aufgesucht, sondern auch bei erleichtertem Verkehr von Kunstfreunden, Archäologen, Architekten u. s. w.; aber es mangelte für Alle eine zusammenfassende, auf wissenschaftlicher Grundlage ruhende Beschreibung, die der Betrachtung rathen mochte. Eine solche liegt nun in der genannten Arbeit des Herrn Dolberg vor, der in den Studien und Mittheilungen Kinder's bereits mehrere Aufsätze, jene Kirche und das Kloster betreffend, veröffentlicht hat, und wir können dieselbe den Kunstfreunden und Archäologen, welche die jetzt so erleichterte Reise nach dem Norden machen, als nützlichsten Führer für Doberan empfehlen. Der Eine wird vielleicht mehr wünschen, als er findet, der Andere weniger, aber Allen gefallen ist bekanntlich schwer. Besonders dankenswerth sind die Mittheilungen über das aus der Mitte der Kirche an das westliche Ende versetzte und umgedrehte grofse Kreuz (Triumphkreuz), doch können wir uns dem Wunsche des Verfassers nach einer Wiederherstellung in Hinblick auf die Restauration der Altartafel und des Sakramentshauses nicht anschliefsen, wünschen aber sehr konservatorische Maafsnahmen für die übrigen Altartafeln. Cr.

Der betrachtende Rosenkranz von Maria Klose (Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh in Paderborn) hat die von dem verstorbenen Prof. Joh. Klein vortrefflich gezeichneten, von H. Knöfler in Wien chromolithographisch gut reproduzirten 15 Rosenkranzbildchen mit tiefempfundenen, recht erbaulichen Gedichtchen begleitet, so dafs dieses mit einem hübschen Einbande versehene Andachtsbüchlein sich als ein sehr ansprechendes Festgeschenk darstellt. H.

Der Kunstverlag von **Julius Schmidt** in Florenz, dessen Farbenholzschnitte der acht musizirenden Fiesole'schen Engel so vielen Anklang gefunden haben, hat diese Sammlung um zwei Halbfiguren von Engeln vermehrt, von denen der eine auf der Mandoline spielt, der andere die Trommel schlägt. Den von Melozzo da Forbi in der Sakristei der St. Peterskirche zu Rom ausgeführten ungemein ausdrucksvollen und farbenreichen Wandgemälden von Gebr. Knöfler in Wien vortrefflich nachgebildet, erfreuen diese Farbendrucke durch ihren ungewöhnlichen Liebreiz. H.





Die erythräische Sibylle.



Der Prophet Jesajas.

Gemälde von Moretto im Escorial.





Abhandlungen.

Studien aus der historisch-europäischen Ausstellung zu Madrid.

I. Der Prophet u. die Sibylle von Moretto.

Mit Lichtdruck (Tafel V).

Wer vor zwanzig Jahren das Palastkloster Philipps II. auf die dort noch verbliebenen Gemäldevorräthe durchstöberte, fand in dem Vorsaal der einst berühmten Sakristei, der Antesagrestia, zwischen einigen Bildern der Neapeler Schule noch die Kreuzabnahme Roger's van der Weyden, das wahre Original aus U. L. F. vor der Mauer zu Löwen, zu ihren Seiten aber zwei flügelartige Bilder, dort „florentinische Schule“ genannt, vor denen Jeder, obwohl sie nicht so rasch zu entziffern waren, doch sogleich empfand, dafs man nichts Banales vor sich hatte. Von dem Maler von Tournai lagen sie freilich weit ab nach Art, Herkunft und Zeit, doch aber war ihre Aufstellung nicht ganz ohne Sinn. Es waren nämlich Gestalten der alten Oekonomie und nach den beiden Inschrifttafeln Urheber räthselhafter, auf die Passion des Heilands deutbarer Sprüche; Jesajas mit der Stelle Kap. 53, 5: ET LIVORE EIVS SANATI SUMVS, die erythräische Sibylle mit der Weissagung: MORTE PROPRIA MORTVOS SUSCITABIT.

Diese Tafeln waren beschädigt, getrübt, ausgebessert, überdies in schlimmem Licht zu sehen. Sie mufsten Theile eines gröfseren Ganzen gewesen sein. Und da unter den 946 Gemälden, die der Katalog des Escorial von D. Vicente Poleró aufzählt, keines in ihrem Kreise lag, ihn auch nur berührte, keines also eine Gedankenleitung zu dem ungenannten Meister hätte herstellen können, so war es kein Wunder, dafs noch Niemandem einen Vers auf sie zu machen geglückt war. Als Anonymi sind sie auch von den früheren gelehrten Periegeten des Escorial nicht beachtet worden, und es gibt keine Nachricht über ihr Wann und Woher.[1])

Dank dem feinen Blick des Grafen von Valencia kamen sie dennoch im vorigen Herbst in die Auswahl der für die historisch-europäische Ausstellung zu Madrid bestimmten Escorialbilder. Darunter waren u. a. Hauptwerke des Roger, wie die Kreuzigung aus der Karthause von Brüssel, und des Hieronymus Bosch. Die meisten Besucher jener Ausstellung, auch Manche denen der Escorial nicht unbekannt war, haben diese Stücke dort zum ersten Male gesehen, ja man glaubte, sie seien bei diesem Anlafs entdeckt worden. Diese Kunstwerke, unschätzbar für die geschichtlichen Studien, ohne jeden Zweck in den Winkeln jenes Riesenpalastes versteckt, gehörten in das Museum zu Madrid, wo ihnen viele sehr gleichgültige und sehr viel Raum beanspruchende Stücke Platz machen könnten. Aber dazu ist es nun zu spät.

Wechsel des Standorts und der Umgebung führt auch zu neuen Vorstellungsverbindungen, und bisweilen sogar zu Aufschlüssen. So ging es dem Verfasser, der die Tafeln früher im Escorial gesehen hatte, als er am 25. November in den grofsen Saal Nr. XV trat und das Morgenlicht der klaren castilischen Herbstsonne den alten hebräischen Seher bestrahlte. Da schien ihm auch ein Lichtchen in's Gedächtnifs, es hiefs: *Alessandro Bonvicino*, genannt *Il Moretto*, von Brescia. Der Funke (um das Bild zu ändern), der von Madrid nach Brescia übersprang, hatte sich an dem Mantel des Propheten entzündet. Hier nämlich war jener dem Moretto eigene silberschimmernde Ton, die Nebeneinanderstellung zweier sehr verwandter Roth, mit den zarten Lichtern auf den flachen Faltenbrüchen. Die Erkennung hätte übrigens ebensogut von dem bei dem Maler beliebten schwermüthigen Seitenblick ausgehen können.

Bei dem Interesse eines Werkes des aufser seiner Stadt Brescia seltenen Meisters mag ein näheres Eingehen auf die Tafeln an diesem Ort gestattet sein.

Die beiden Tafeln werden Flügel eines Altarwerks, vielleicht auch Theile eines Orgelgehäuses gewesen sein. In S. Nazzaro zu Brescia sieht man noch zwei Heiligenfiguren, die von einem solchen

[1]) D. Vicente Poleró y Toledo, Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo. Madrid 1857. Nr. 52 u. 54. Escuela Florentina. Jedes hoch 2′ 9″ 8‴, breit 2′ 6‴.

herrühren. Auch eine Sibylle mit Spruchtafel, in landschaftlicher Umgebung, besitzt nach Cavalcaselle die dortige Sammlung Fenaroli.

Beide Gestalten sind in schmale, flache, zu einer röthlichen Wand gehörige Nischen versetzt. In deren Bogen sind grüne Kränze von Eichenlaub und Lorbeer an Bändern aufgehängt, darin liest man auf Zetteln die Namen ISAIE und ERYTHRAEA · S ·

Beide sind in kontrastirende Beziehungen gesetzt. Der Prophet steht mit dem Körper abgewandt, aber sein Auge richtet sich über die Schulter nach dem Betrachter. Die Sibylle lehnt über ihre Tafel, wie über eine Brüstung, nach vorne zu, aber das Angesicht kehrt sie ab, nach der Wand, den Blick gesenkt. Indem sie sich auf die Arme stützt, die in anmuthiger Nachlässigkeit, wie in einem träumerischen Zustand übereinandergekreuzt sind, zeigt sie sehr schöne Hände. — Eigen ist, dafs das Licht in beiden Tafeln von entgegengesetzten Seiten einfällt.

Die Kennzeichnung solcher nur als Verfasser ihrer heiligen Texte bekannten Personen kann der Schrift und Symbolik nicht entrathen. Ihre Mission ist ausgedrückt durch die Inschrift der Tafel, auf die eine leise Fingerbewegung hinweist. Mit diesem Minimum von Handlung soll die Verborgenheit ihres Lebens angedeutet werden. Man dachte sie sich aus ihrer kontemplativen Einsamkeit nur in seltenen Augenblicken heraustretend, um Sprüche zu verkünden, die bestimmt sind, zum Besten der Nachwelt, der sich ihr volles Verständnifs erst erschliefsen kann, aufbewahrt, versiegelt zu werden.

Aber Moretto, der tief und zart empfindende Maler, hat auch in Geberde und Blick den Charakter dieser Sprüche, ihren tiefen Ernst ausdrücken wollen.

Jesajas ist hier nicht der Schauer Jahve's (Kap. 6), wie ihn (nach unserer Ansicht) Michelangelo aufgefafst hat. Er ist der Urheber der Rede vom leidenden Knecht des Herrn, — dem die Lösung des den hebräischen Geist so tief beunruhigenden Räthsels vom Leiden des Gerechten sich erschlofs im Gedanken eines sühnenden Leidens: „Durch seine Strieme ward Heilung uns.“ — Es ist eine hohe Gestalt, das Antlitz weit überschattet von einer dunklen Kapuze (wie der Auferstandene in Moretto's Mahl zu Emaus von dem breiten Hut). Er trägt eine lange gürtellose Tunica, und darüber einen etwas helleren Mantel, der so geworfen ist, dafs er dem hervortretenden entblöfsten linken Arm ganz freie Bewegung läfst. Dieser mächtige, stark muskulöse Arm ist auch für den Meister bezeichnend.

Er scheint eben aus seinem einsamen Grübeln aufgestört, die begehrten Mittheilungen jedoch auf den räthselhaften Spruch, den er der Tafel eingezeichnet hat, beschränken zu wollen. Dies drückt der erhobene Zeigefinger der auf ihr ruhenden Hand aus. Der fast in jedem Gemälde Moretto's wiederkehrende, hier fast düstere Seitenblick drückt das autoritative: „Höre Israel!“ aus, und das resignirte Prophetengefühl: „Wer glaubt unsrer Kunde?“

Die erythräische Sibylle ist in jugendlichem Reiz (auch Michelangelo gibt sie so), nicht wie sonst als Greisin dargestellt. Ihre Tracht ist eigenthümlich vornehm, — ein dunkelgrünes Sammtkleid, mit hellrothem Saum, darüber ein ärmelloser weifser Ueberwurf, mit überaus reichem, aus Perlen verschiedener Gröfse gesticktem Kragen. Dessen Saum bilden zehn sehr grofse Perlen (in der Mitte, am Halse, ein Rubin), eingefafst von zwei Reihen kleinerer Perlen. Möglich ist, dafs man hierbei statt an das jonische Erythra, ihren Wohnsitz, an das rothe Meer wegen seiner Perlenfischerei gedacht hat. Ein haubenförmiger kurzer Schleier, über dem Scheitel glatt anschliefsend, beschattet leicht Stirne und Augen.

Die Gestalt ist von eigenem Zauber. Wie festlich geschmückt, als Priesterin einer fremden, von der Geschichte vergessenen Ordnung, scheint sie im Begriff gewesen zu sein, vor die ihrer harrende Menge begeistert hinzutreten. Aber in dem Augenblick, wo sie sich ihr zuwendet, um den Strom der von ihr ersonnenen Sprüche zu entfesseln, verstummt sie und wendet sich ab. Als sei ihr plötzlich ein Gesicht erschienen, ein Ruf hörbar geworden, der ihre Gedanken stört und auslöscht. Mit dem Hinweis auf die Tafel deutet sie an, dafs sie nicht sprechen wird. Ueber die anmuthige Gestalt senkt sich eine stille Trauer, wie die einer höheren, edlen Natur, die den Beifall und Jubel, der ihr entgegenklingt, in seinem wahren Werth durchschaut. Sie fühlt die Scheidungslinie zwischen sich und der Welt. Sie weifs, dafs der Weg zu Wahrheit und Leben durch eine dunkle Pforte geht. Aber

Die Lust der Welt will keinen Zügel,
Sie will nur den, der sie befreit.

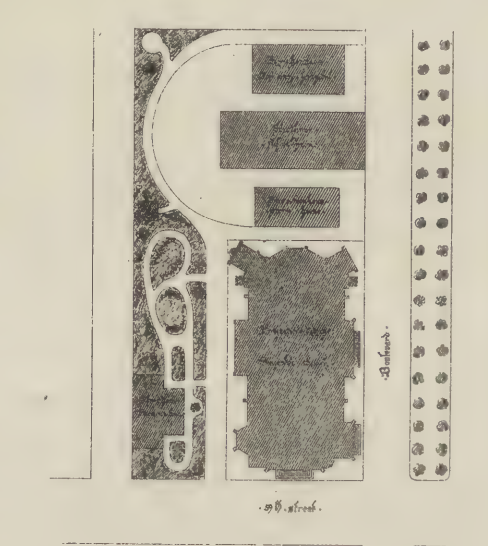
Bonn. Carl Justi.

Entwurf zur St. Martinskirche in Chicago.

Mit 9 Abbildungen.

ch darf wohl voraussetzen, dafs die Veröffentlichung eines projektirten Kirchen-Neubaus für Amerika den Lesern dieser Zeitschrift nicht unwillkommen sein wird, und so folge ich gerne der Aufforderung des Herausgebers dieser Zeitschrift, meinen Entwurf für die neue St. Martinskirche hier vorzulegen.

Die Kirchen, wie sie heute in Amerika an allen in kurzer Zeit entstandenen Orten gebaut worden sind und noch gebaut werden, und die bestimmt sind, möglichst schnell und billig den Katholiken des betreffenden Ortes Gelegenheit zu geben, ihren religiösen Verpflichtungen in entsprechender Weise nachzukommen, bieten allerdings wenig Interessantes für die Leser dieser Zeitschrift. Sie bestehen in einfachen Holzbauten, welche im Innern verputzt und in modernen Farben ausgemalt sind; dieselben wollen auch keinen Anspruch machen auf künstlerischen Werth; sie gleichen vielfach unseren besseren Nothkirchen und erfüllen wie diese ihren Zweck vollkommen, bis die Gemeinde soweit erstarkt ist, dass sie an den Bau eines massiven Gotteshauses herantreten kann.


Fig. 1. Situation.

In den gröfseren Städten wurden nun allenthalben an Stelle der früheren massive Kirchenbauten ausgeführt, welche sowohl in räumlicher Hinsicht der inzwischen auch meist vergröfserten Gemeinde entsprechen, sowie durch ihre äufsere Erscheinung hervorragen sollen. Aber offen gestanden, gefallen dem kunstsinnigen Beschauer die einfachen Nothkirchen meist besser, wie die massiven Bauten, welche bedeutende Geldmittel zu ihrer Ausführung erforderten, jedoch in stilistischer Hinsicht selbst bescheidenen Ansprüchen nicht zu genügen pflegen.

Die gothischen und romanischen Kirchen unserer Kreisbaumeister aus den 50er Jahren, leider auch noch einige aus der jüngsten Zeit, sind jenen Machwerken auffallend ähnlich. Verdenken kann man es den amerikanischen Baumeistern nicht, dafs sie nichts Besseres zu leisten vermögen, fehlen ihnen doch gänzlich alte Vorbilder in ihrem Lande. Die heimischen Publikationen bringen keine stilgerechten Muster und den wenigsten dortigen Architekten war es vergönnt, in Deutschland oder Frankreich die mittelalterlichen Denkmäler eingehend zu studiren.

Nicht minder hemmend auf die künstlerische Ausbildung ihrer Kirchen wirkt der einseitige Trieb zum Praktischen. Kirchen ohne irgend eine Säule zur Stütze der Decke sind die Ideale nach amerikanischen Begriffen. Die Grofsräumigkeit treibt dort ihre stolzesten Blüthen, und da die Amerikaner ihre Gewölbe in Holz oder Eisen konstruiren und dann verputzen oder gipsen, so vermögen sie bedeutend gröfsere Räume zu überspannen, als wir mit unseren massiven Steingewölben. Jedoch erbaulich und einladend zum Gebet sind diese Kirchen nicht, und der Deutsche, dem die herrlichen Dome und Kapellen seines Heimathlandes unvergefslich sind, empfindet diesen Mangel am allermeisten. Daher konnte es nicht ausbleiben, dafs der Wunsch sich allmählich Geltung verschaffte, auch in dem neuen Welttheile gleiche Kirchen wie im Heimathlande zu besitzen.

Auf der deutschen Katholikenversammlung zu Pittsburg hat Herr Redakteur Gonner diesem Wunsche Ausdruck verliehen in einem Vor-

trage, den er über kirchliche Baukunst gehalten hat. Nachdem er sich eingehend über die Kunst im Dienste der Kirche verbreitet und ausgeführt, wie durch die Liturgie die Gestaltung den katholischen Kirchen vorgezeichnet ist, nachdem er eine energische, für Amerika leider zu nothwendige Philippika gegen die Lügen in der Baukunst, gegen die Verwendung von Holz, Gips und Blech an Stelle des Steins etc. gehalten, spricht er sich zum Schlusse wörtlich wie folgt aus:

„Unsere Ahnen in Deutschland haben Kirchen und Dome errichtet, die ihrem tief gläubigen, christlichen Sinne entspringend, in ihrer Formvollendung, in ihrer Schönheit, in ihrer Erhabenheit, noch heute die Bewunderung der ganzen Welt erregen; folgen wir ihnen getreulich nach, zeigen wir, dafs wir ebenso opferwillig, ebenso gläubig und tief christlich sind wie sie; zeigen wir, dafs wir das Schöne, das Erhabene, das Göttliche ebenso lieben wie sie!" Dann weiterhin: „Wir wahren unsere deutsche Sprache, unsere deutsche Sitte, wahren wir auch unseren deutschen Stil!" etc.

Dieser Bewegung, diesem schönen Streben der deutschen Katholiken Amerikas, welchem in den angeführten Worten beredter Ausdruck verliehen wurde, verdanke ich den Auftrag zu dem hier vorgelegten Entwurfe. Die deutsche christliche Kunst soll festen Boden fassen in Amerika, und wenn auch der Amerikaner im Allgemeinen mehr für das Praktische wie für das Künstlerische bei Ausführung seiner Bauten eingenommen ist, wenn auch heute geeignete Arbeitskräfte in Amerika noch fehlen, oder doch Maurer, denen die Technik des Wölbens geläufig ist, sehr rar sind, und die Einführung der deutschen mittelalterlichen Architektur mit vielen Schwierigkeiten verknüpft ist, eben wegen dem Mangel geigneter Steinmetzen, so hoffe ich doch, dafs die diesem Streben sich entgegenstellenden Hindernisse nicht unüberwindlich sein werden.

Und nun zur Sache selbst!

Der Bauplatz der neuen Martinskirche liegt in dem besseren Viertel Chicagos in unmittelbarer Nähe des Terrains für die grosse Weltausstellung, an der 59ten Strasse und dem schönen Boulevard, einer Hauptverkehrsader der Stadt. Die eigentliche Baustelle bildet einen Theil des 530 *are* grofsen Anwesens der St. Martinsgemeinde, von 55 *m* Länge und 31,5 *m* Breite; auf dem übrigen Terrain sind bereits ein Kranken- und ein Schwesternhaus sowie eine Schule mit Nothkirche errichtet und ist letztere so eingerichtet, dafs sie nach Fertigstellung der Kirche mit Leichtigkeit zu weiteren Schulräumen umgebaut werden kann. Ferner sollen noch das Pfarrhaus und ein Kesselhaus, welches bestimmt ist, die Kessel der Dampfheizung für sämmtliche Gebäude des ganzen Terrains aufzunehmen, auf dem Platze erbaut werden. Der hier beigefügte Situationsplan (Fig. 1) zeigt die Disposition der einzelnen Gebäude zu einander und ist hiernach für die Kirche die südwestliche Ecke des Platzes gewählt.

Die Abmessungen des Kirchplatzes sind sehr knapp genommen, jedoch noch ausreichend genug, um einer lebhaften Gruppirung des Bauwerks nicht hinderlich zu sein.

Die Programmforderungen waren, in Kürze zusammengefafst, folgende:

1. Raum für 1000 Sitzplätze;
2. genügend grofser Chor und zwei Seitenaltäre;
3. zwei in Verbindung miteinander stehende Sakristeien für die geistlichen Herren und die Chorknaben;
4. Gelasse für die Geräthe;
5. Taufkapelle;
6. Normirung der Bausumme auf rund 100000 Dollar.

Die erste Bedingung ist bei der Gröfse des Laienraumes von 33 *m* Länge und 20,5 *m* Breite erfüllt, indem der ganze Raum, abzüglich der Gänge für Bankplätze benutzt werden kann. Stehplätze wie solche bei uns üblich sind, werden in amerikanischen Kirchen nicht gewünscht; sämmtliche Kirchenbesucher sollen, wenn ich so sagen darf, die gleiche Bequemlichkeit in der Kirche finden.

Die Ausbildung der Kirche als Hallenkirche entspricht dem bezüglichen Wunsche des Herrn Pfarrers und andererseits kommt sie dem Bestreben der Amerikaner entgegen, möglichst grofsräumige Kirchen zu besitzen.

An die zweite Forderung betreffs der Altäre knüpften sich zwei Wünsche des Herrn Pfarrers, welche zu erfüllen ich für meine Pflicht erachtete. Derselbe wünschte erstens einen möglichst tiefen und bis zur Kommunionbank abgeschlossenen Chor, sodann die Seitenaltäre nicht zu weit entfernt vom hohen Chor, vielmehr in orga-

nischem Zusammenhang mit demselben, andererseits jedoch auch eine gewisse Abgeschlossenheit der beiden Altarräume.

Da das Bauterrain ein weiteres Hinausschieben des hohen Chors nicht gestattete, andererseits jedoch der Durchblick vom Querschiff zum Hochaltar möglichst gewahrt bleiben sollte, war die Anlage durchbrochner Chorschranken das einzige Mittel, nicht nur dem ad 1 aufgeführten Wunsch gerecht zu werden, sondern auch die begehrte Abgeschlossenheit der einzelnen Altäre und den organischen Zusammenhang sämmtlicher Altäre in vollkommenster Weise zu erreichen; und diese Anlage hat den ungetheilten Beifall des Pfarrers gefunden.

Die dritte Programmbestimmung bereitete wohl die gröfsten Schwierigkeiten. Die Sakristei für die Mefsdiener soll nämlich 60 Chorknaben genügenden Raum bieten zum Umkleiden und zum Unterbringen ihrer Gewänder, eine Anordnung, die wir in Deutschland nicht kennen, wo selbst bei den gröfsten Aemtern für die Mefsdiener die Zahl 12 wohl selten erreicht wird, während in Amerika die Zahl der Ministranten schon für die sonntäglichen Aemter mindestens so hoch bemessen wird. Hierdurch ist vornehmlich der Wunsch des Pfarrers begründet, einen möglichst grofsen, abgeschlossenen Chor vorzusehen, um die „Parade der Chorknaben", wie der Amerikaner sich ausdrückt, bequem entfalten zu können. Dieselbe ist wesentlich behufs feierlicherer Gestaltung des Amtes eingeführt und entspricht dem amerikanischen Wesen, feierliche Handlungen mit denkbar gröfstem äufserlichen Aufwand zu begleiten.

Für Anlage der Sakristeien auf einer Seite des Chors bot das Terrain nicht genügenden Raum und zwang mich daher, die verlangten Räume um den Chor zu gruppiren, eine Anordnung, welche ich niemals wählen würde, wenn nicht, wie hier, die Umstände mich dazu nöthigten.

Die Sakristei für die Geistlichen, in der nordöstlichen Ecke gelegen, ist für ihre Zwecke ausreichend grofs bemessen, während zu der Ministrantensakristei der ganze Chorumgang zugezogen werden mufste, der gleichzeitig die Verbindung der beiden Sakristeien herstellt.

Der Zugang zum hohen Chor erfolgt durch die in der Längsachse gelegene Chorumgangsthür. Ferner haben beide Sakristeien Fenster nach dem hohen Chor hin erhalten, um zu ermöglichen, von denselben aus dem Gottesdienst zu folgen.

Die beiden Nebentreppen, welche zum Dachraum der niedrigen Anbauten wie zu den Kellerräumen unter denselben führen, (welche beiden Räume zur Aufnahme von Geräthen und Dekorationen u. s. w. bestimmt sind), haben direkte Verbindung mit dem Chor, den Sakristeien und den Vorplätzen erhalten, um den häufigen Transport der Utensilien thunlichst zu erleichtern; auch wird durch die Treppenhäuser hindurch der Verkehr zwischen Sakristei und Kirchenschiff vermittelt.

Für die Grundrifsgestaltung (Fig. 2) der Kirche war die Situation des Kirchplatzes naturgemäfs mafsgebend. Der Hauptzugang erfolgt von Südwest und ordnete ich deshalb auch Vorhalle und Hauptzugangsportal an der Südwestecke der Kirche an. Zwei weitere Eingänge erforderten die beiden Strafsenzüge zur Aufnahme der im Osten und Norden der Kirche wohnenden Besucher. Ein Zugang an der Nordseite der Kirche war nicht erforderlich, vielmehr sollten in dem Querschiff drei Beichtstühle Aufstellung finden. Für dieselben wählte ich eine Anordnung, welche des öfteren getroffen wird und welche sich als praktisch erweist, auch gleichzeitig eine einfache, jedoch wirkungsvolle Belebung der sonst glatten Wandfläche bewirkt. Der Raum zwischen den Strebepfeilern ist zur Kirche zugezogen und die Querschiffwand auf drei Bögen gestellt, welche auf den Trennwänden der drei Nischen ruhen. Die Abdeckung der Nischen erfolgt durch ein Schieferdach.

Der Eingangshalle gegenüber auf der Nordseite disponirte ich die Taufkapelle, die an keiner gröfseren Kirche fehlen soll, wenn in etwa die Mittel für die Anlage derselben vorhanden sind. Neben der Taufkapelle befindet sich ein gleich grofser Raum, welcher sich nach dem nördlichen Seitenschiff wie nach dem Hochschiff hin öffnet. In diesem soll die Orgel Aufstellung finden. Die Anordnung des Orgelprospektes in den bewegten spätgothischen Formen wird sich besonders vortheilhaft zwischen den Gurtbögen gestalten lassen, während das Licht des grofsen Westportalfensters ungeschmälert in die Kirche fällt.

Dem westlichen Joch gab ich eine gröfsere Spannweite, einestheils um der Westfront eine

Fig. 2, Grundriss.

Fig. 3, Choransicht

Fig. 4, Westfront.

Fig 5. Südliche Seitenansicht

Fig. 6. Nördliche Seitenansicht

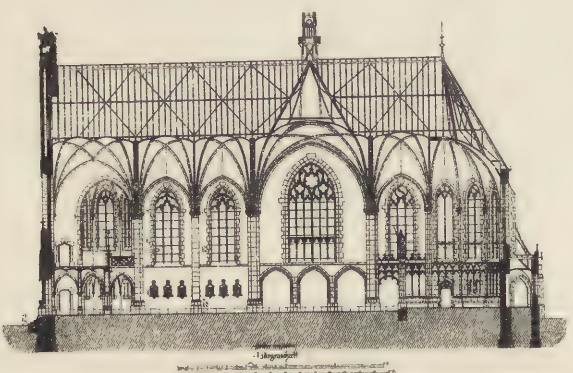


Fig. 7. Längenschnitt

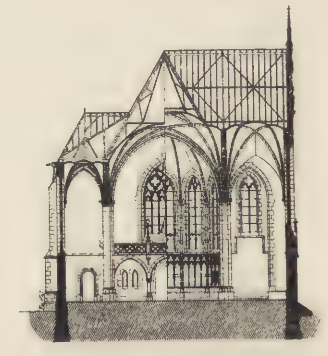


Fig. 8. Querschnitt.



Fig. 9. Perspektive.

energische Gruppirung zu verleihen, andererseits um in den Ecken die Treppen zur Orgelbühne und zum Thurm anbringen zu können. Es hätte wohl schliefslich eine Treppe für Thurm und Orgelbühne genügt, jedoch ist den Amerikanern die Wendeltreppe eine sehr unsympathische Einrichtung und mufste ich für die Orgelbühne eine besondere gradlaufende Treppe anlegen. Die Thurmtreppe, die nur den Zweck hat, die oberen Geschosse des Thurms und den Dachraum der Kirche zu erreichen, äufserst selten und nur von wenigen Leuten benutzt, keine Verkehrstreppe sein wird, konnte ich als Wendeltreppe beibehalten, insbesondere, weil sie als solche wesentlich zur malerischen Gruppirung der Südwestansicht beiträgt.

Die Stellung des Thurms über der Vorhalle ist eine zu natürliche in Bezug auf die Lage der Kirche, als dafs sie einer weitgehenden Begründung bedürfte. An dieser Stelle bildet er von Südwest gesehen den Mittelpunkt der gesammten Anlage und wird, da er unmittelbar in die Baufluchtlinie des Boulevards gestellt ist, bei der grofsen Breite dieser Strafse, aus weiterer Entfernung sichtbar sein. Die Vortheile der seitlichen Thurmstellung in praktischer Hinsicht habe ich bereits bei Besprechung meiner Homburger Kirche (Zeitschr. f. christl. Kunst IV, 3—14) hervorgehoben. Es sind dies: Volle Ausnutzung der Länge des Bauplatzes für das Mittelschiff bei ungeschmälerter Breite desselben, und Ersparnisse in der Kostensumme; denn der Thurm kann bei der seitlichen Stellung sowohl im Grundrifs wie Aufrifs in kleineren Dimensionen gehalten werden.

Es erübrigt nur noch, Einiges über die Architektur der Kirche zu sagen und vor allem die gewählten spätgothischen Formen zu motiviren.

Romanische Formen, welche drüben zwar sehr beliebt sind, waren schon durch das System des Kirchenraums ausgeschlossen, denn Hallenkirchen kennt die romanische Epoche nicht, und wenn neuerdings auch hier in Deutschland Hallenkirchen mit romanischen oder besser gesagt romanischähnlichen Formen schon sans gène errichtet werden, so ist solche Verirrung zu bedauern.

Es bliebe somit nur der gothische Stil in einer seiner verschiedenen Epochen. Die Frühgothik, welche zu höchster Blüthe und häufigster Anwendung wohl in Frankreich gelangte, würde nicht im vollen Maafs der Kirche den Stempel einer deutschen Schöpfung verleihen, auch selbst wenn ich mich nur an deutsche Vorbilder angeschlossen hätte. Dem kundigen Beschauer würde wohl der Ursprung bekannt sein, aber es handelt sich hier darum, auch bei den Laien, bei der grofsen Masse des Volkes den Eindruck zu erreichen, den das Werk erzielen soll. Es soll eine deutsche Kirche sein, wie sie sich so zahlreich im Mutterlande vorfindet, wie sie den meisten eingewanderten Amerikanern aus ihrer Jugendzeit so lebhaft in der Erinnerung ist. Um diese Wirkung hervorzurufen, wählte ich die spätgothischen Formen, denn thatsächlich fängt bei den Laien der Begriff „gothisch" erst mit ihnen an, und je später die gothischen Formen werden, desto leichter werden die Beschauer an die vielen schönen Bauten ihrer Heimath erinnert und auch der geborene Franzose, Engländer, Italiener erkennt in den gewählten Formen am leichtesten die deutsche Gothik, den deutschen Ursprung.

Es ist erfreulich, dafs die deutschen Katholiken in Amerika zuerst anfangen, ihren Kirchenbauten kunstgerechte Formen zu verleihen, und verdient dieses Bestreben Anerkennung und Aufmunterung, bei demselben zu beharren.

Was die Ausführung der Kirche anbelangt so werde ich einen schweren Stand bekommen, dieselbe auch in guten monumentalen Materialien durchzuführen.

Auf meine Anregung, für dieselbe die dort,, leicht zu beschaffenden Materialien zu verwenden, machte mir der betreffende Pfarrer allen Ernstes den Vorschlag, die Mauern in Eisenfachwerk zu errichten, welches mit fabrizirten Blendsteinen zu ummanteln wäre, weil solches am billigsten herzustellen sei, auch möchten die Gewölbe in Holz konstruirt und verputzt werden, ferner die zierlichen Giebelbekrönungen, Fialen und Baldachine in Zinkblech gearbeitet und entsprechend befestigt werden. Die Maafswerke der Fenster würden die Schreiner in sauberster Weise ausführen u. s. w.

Es bedurfte langer Zeit, bis ich meinem verehrten Bauherrn dargethan hatte, dafs eine stilgerechte Ausführung der Kirche vor allem nicht nur gute Formen, sondern auch echte Materialien verlangt, und dafs er nicht vor den Schwierigkeiten, geeignete Leute für die Ausführung zu gewinnen, zurückschrecken möge, bevor die Kirche begonnen sei. Es findet sich

in der Nähe Chicagos ein guter blaugrüner Haustein, von festem Gefüge und sehr witterungsbeständig, dessen Bearbeitung auch nicht allzu schwierig ist. Dieser soll zu den Hausteingliedern im Innern wie im Aeufsern verwendet werden. Für die zwischenliegenden Flächen der Mauern, welche in Ziegelstein aufgeführt werden, habe ich Putz vorgesehen, da eine durchgehende Blendung zu theuer sich stellen würde. Bei den vielen Vorbildern des Mittelalters sind aus dem gleichen Grund die Mauerflächen der Kirche verputzt worden und ist die Wiederaufnahme dieses Verfahrens dort, wo keine reichen Mittel zu Gebote stehen, als stilgerecht durchaus zu empfehlen.

Bei seinem Besuche in Mainz sah der Herr Pfarrer auf dem hiesigen Domgiebel die Figur des hl. Martinus, welcher im Begriff steht, mit dem Schwerte seinen Mantel zu durchschneiden. Diese Beobachtung weckte den Wunsch, dafs eine gleiche Figur auch den Westgiebel seiner Martinskirche krönen möge. Diese Figur bezw. Gruppe wie auch die anderen Figuren am Thurm und im Portal können drüben in stilgerechter Weise in Stein nicht ausgeführt werden — sind doch selbst in Deutschland die hierzu befähigten Künstler gar spärlich an der Zahl. — Die Figuren sollen daher in Deutschland gearbeitet werden, jedoch nicht in Stein, denn einestheils ist die Beschaffung des blaugrauen Steins nach Deutschland und der Transport der fertigen Figuren nach dort sehr umständlich und bietet sehr viele Gefahren für die fertigen Arbeiten, andererseits ist die Farbe des Materials nicht geeignet für Figuren und figürliche Darstellungen. Defshalb wurde beschlossen, dieselben in Kupfer zu treiben oder in Bronze zu giefsen.[1])

Die Bedachung des Thurms und des Dachreiters sowie die Dachspitzen sollen auch in Kupfer hergestellt werden, und verspreche ich mir von der Farbenwirkung der Kupferdächer, der geputzten Mauern und blaugrauen Hausteine eine prächtige und streng ernste Wirkung.

Ueber das Innere bleibt nur Weniges noch zu sagen. Die Wölbung der Kirche erfolgt mit spätgothischen Netzgewölben, welche den Stilformen der Kirche entsprechen. Die Lage der Altäre, der Beichtstühle u. s. w. ist bereits in Vorstehendem besprochen und erübrigt nur noch Einiges über den Kreuzweg mitzutheilen.

Für denselben sind die beiden westlichen Joche des südlichen und nördlichen Seitenschiffs vorgesehen und sind zur Aufnahme der Stationen einfache Steinnischen mit entsprechender Umrahmung in Aussicht genommen. Die Fufsplatte ist, auf einem Konsol ruhend, in geschweifter Form vorgezogen, um zu ermöglichen, dafs einzelne Figuren in den Gruppen je nach Bedürfnifs etwas vor die Umrahmung vortreten können.

Die Bausumme der Kirche ist mit 100 000 Dollars festgesetzt. Dieselbe wird für die Ausführung ohne Mobiliar ausreichend sein, indem der Kubikmeter umbauten Raumes sich mit 21,25 Mark berechnet.

Ich hoffe, dafs, wenn die Weltausstellung mit ihrer Pracht verschwunden sein wird, schon der Grundstein gelegt werden kann zu dieser neuen Wohnstätte unseres Heilandes und dafs nach zwei Jahren die fertige Kirche als dauerndes Denkmal katholischen Geistes dastehen und für die übrigen Katholiken Amerika's ein Sporn sein wird, gleich grofsen Werth auf die künstlerische Form und Ausbildung der Kirchen zu verwenden. Es werden ja schon viele Tausende aufgewandt, um die an Stelle der alten hölzernen erstehenden neuen Kirchen massiv zu bauen, und sollen die reicheren Gemeinden besonders bestrebt sein, dem Drängen und Streben der Deutschen in Amerika nachzugeben und nicht nur für die massive, sondern auch für die künstlerische Ausführung der Kirchen die nöthigen Geldmittel zu bewilligen. Denn wenn 350 000 Mark für massiven Bau aufgebracht werden können, so können auch 50 000 Mark mehr gesammelt werden und die Kirche erhält mit der massiven Durchführung auch eine Herz und Gemüth erhebende schöne Ausbildung, welche vor allem der katholischen Kirche, als der wirklichen Wohnstätte Jesu Christi, gebührt.

Mainz. Ludwig Becker.

[1]) [Die letztere Technik des Bronzegusses dürfte sich, zumal in Bezug auf die Kosten, viel weniger empfehlen, als die des Kupfertreibens. Jene verlangt nämlich ein ganz fertig und sorgsam durchgearbeitetes Modell, spätere Ciselirung und grofse Gewichtsmassen, während für den Treibhammer ein skizzenhaft angelegtes kleines Modell genügt und die Figur in der Regel aus wenigen Stücken zusammengesetzt werden kann, was bei einfacher Zinnverlöthung nur geringe Kosten verursachen würde. H.]

Zur Reform der Ikonographie des Mittelalters.



m 15. Briefe des 7. Buches schreibt Cassiodor dem Präfekten der Stadt Rom: *Facta veterum exclusis defectibus innovemus et nova vetustatis gloria vestiamus.* „Ahmen wir die Kunstwerke der Vorfahren nach, indem wir deren Fehler vermeiden, und geben wir unsern neuen Schöpfungen die Vorzüge der alten.“ (Migne, Patrol. LXIX col. 718.) Mit Recht stellte Cahier diese Worte 1847 als Motto auf das Titelblatt des I. Bandes seiner »Mélanges«. In den »Caractéristiques des saints« kommt er darauf zurück (I, p. 13), um die Anwendung derselben auf die christliche Ikonographie zu erläutern. Zweierlei wollte er durch Zurückgreifen auf Cassiodor den Künstlern der Gegenwart an's Herz legen: zuerst, dafs die Archäologie zu Anachronismen führt, wenn man sie nicht nur zur Erklärung der alten Werke, sondern auch als unbedingt mafsgebend für neue Werke verwerthet; zweitens, dafs man bei Herstellung neuer kirchlicher Kunstwerke weder die werthvolle Entwickelungsreihe aufser Acht lassen darf, welche von unsern Voreltern entfaltet ward, noch auch verurtheilt sei zur sklavischen Nachahmung von Dingen, welche für unsere Zeit und für unsere Anschauungen nicht mehr passen. Das Mittelalter glaubte gern, während unser Jahrhundert an Zweifelsucht leidet; es bezog alles mehr auf die Religion als wir können oder wollen, drang aber auch tiefer ein in die Geheimnisse der Natur und der Gnade und in den Zusammenhang beider.

Zweifelsohne kann der christliche Künstler des XIX. Jahrh. viel von seinen mittelalterlichen Vorfahren lernen, nicht nur in Stil und Technik, sondern noch weit mehr für den idealen Gehalt seiner Schöpfungen. Wo werden beispielsweise heute noch die Tugenden und Laster geschildert, welche die Kunst des XIII. Jahrh. zu so grofsartigen Figuren ausbildete und welche Giotto in so tiefsinnigen Bildern in der Kapelle der Arena zu Padua malte? Die Kirche und die Synagoge, das Glücksrad und die Lebensalter erscheinen immer seltener. Die Altväter und Propheten, die Darstellungen des Gerichts, des Himmels und der Hölle, die Zyklen des Lebens Christi und Mariä haben ihre alte Kraft und Bedeutung vielfach verloren. Was ist uns geblieben vom reichen Inhalt des ehemals so beliebten *Speculum humanae salvationis*, der *Biblia pauperum* und der *Legenda aurea?* Leuchtet aus neuern Werken immer tiefe Frömmigkeit, Begeisterung und Liebe zu den dargestellten Personen hervor? Viel Altes ist vergessen, aufgegeben und verworfen, weil die alte Form nicht mehr brauchbar ist, aber eine Umwandlung nicht gewagt wird. Man sucht nach Neuem, und hat Recht dies zu thun, aber der echte Künstler sollte es suchen nach Cassiodor's Anweisung, indem das Genie dem Veralteten das Altfränkische nimmt und dem Neuen die Vorzüge der Vorbilder wahrt.

Welcher vernünftige Mensch wird verkennen, unsere Kenntnisse der Natur seien so weit vorgeschritten, dafs die Grundlagen, worauf die mittelalterlichen Thierbücher *(Bestiaire, Physiologus)* ihre Symbolik bauten, vielfach hinfällig geworden? Dadurch aber hat auch das Symbol in vielen Fällen seine Berechtigung verloren. Jungmann bemerkt in seiner Aesthetik (3. Aufl. II. 116) mit Recht: „Was die religiösen Künste uns vorführen, dafs mufs dem Wesentlichen nach historisch wahr sein. Aber je mehr hierdurch den religiösen Künsten die Gefahr fern gerückt ist, in Fehler gegen die philosophische Wahrheit zu fallen . . . ., um so entschiedener darf auch von ihnen verlangt werden, dafs sie dieselben vermeiden.“

Niemand glaubt mehr, der Löwe komme leblos zur Welt, am dritten Tage aber werde er belebt, weil der alte Löwe sein Junges anhauche. Man wird also diese Geschichte nicht mehr als Symbol der Auferstehung Christi brauchen können. Sie ist um so entbehrlicher, weil ja mit Rücksicht auf Apoc. 5, 5 *(Vicit leo de tribu Juda, radix David)* der Löwe allein schon als Erinnerung an den Sieg des Herrn gelten kann. Auch die Jagd des Einhorns, das im Schoofse einer Jungfrau Schutz sucht, dürfte schwerlich mehr allgemein gefallen. Sie ist innerlich so unwahrscheinlich, dafs in unserer Zeit der Geist des Zweifels und des Widerspruchs sich an die Unwahrheit des Ganzen hängen und so verhindern wird, dafs jener Genufs entstehe, den das Mittelalter fand, weil es die Erzählung gläubig annahm und sich in Folge dessen freute an den Vergleichungspunkten zwischen dieser Jagd und der Verkündigung Christi durch Gabriel.

Vom Pelikan erzählt die vollkommen entwickelte Geschichte also: Die Jungen des Pelikan werden von der Schlange, welche mit ihm in Feindschaft lebt, getödtet. Noch öfter wird als Grund ihres Todes angeführt, die Jungen schlügen, wenn sie heranwüchsen, ihre Eltern ins Gesicht. Diese schlügen sie dann wieder und brächten sie so ums Leben. Wenn nun der alte Pelikan die Kleinen todt sieht, erbarmt er sich ihrer. Am dritten Tage kommt er, öffnet seine Seite, läfst sein Blut auf sie träufeln und macht sie so lebendig. Die Anwendung auf den Sündenfall, die Erlösung und Christi Kreuzestod lag nahe. Indefs stiefs man sich schon früh daran, dafs der Pelikan seine Jungen mittelst seines Herzblutes lebendig machen soll. Die Erzählung ist darum vielfach dahin abgeändert, dafs man sagte, er nähre sie mit seinem Blute. Man zog vor, dies Nähren darzustellen. Das Wesentliche dieser symbolischen Bilder bleibt dies, dafs der Pelikan sein Blut für seine Jungen hingibt. (Vgl. besonders Kreuser »Symbolik« 233; Lauchert »Geschichte des Physiologus« 8, 169 ff., 204 ff., 211 u. s. w.; Cahier »Mélanges« II. 136 ff.) Wahr ist nur, dafs er seine Brustfedern auszieht, um seinen Kleinen ein warmes Nest zu bereiten. Dabei wird er zuweilen Blut vergiefsen und so jene alten Erzählungen verursacht haben.

Der hl. Thomas von Aquin nahm in seinem noch heute so beliebten Hymnus: *„Adoro te devote“* nicht auf die Auferweckung Rücksicht. Er sagt nur:

Pie Pelicane, Jesu Domine,
Me immundum munda tuo sanguine,
Cujus una stilla salvum facere
Totum mundum quit ab omni scelere.

Da er aber diese Stelle in einem Lied auf das heiligste Sakrament bringt, hat wohl die hl. Kommunion ihm als Vergleichungspunkt vorgeschwebt. Er benutzte also den Umstand, dafs man erzählte, der Pelikan vergiefse sein Blut für seine Jungen und nähre sie damit. Da das Symbol des Pelikan so weit verbreitet und sehr beliebt ist, wird man fortfahren dürfen, es bei Kreuzen und Tabernakeln anzubringen. Nicht blofs die naturgeschichtliche Thatsache, sondern auch die poetische Idee ist in all diesen Dingen zu beachten, ja letztere hat in der Kunst oft mehr Recht als erstere. Wollte man nur die Darstellung von Dingen gestatten, welche in der materiellen Natur wirklich vorkommen, so würden nur zu viele Gebilde der Phantasie verschwinden. Wie wenig bliebe von den plastischen Werken der antiken Kunst zu Recht bestehen!

Freilich ist auch beim Pelikan der wesentliche Punkt der Vergleichung unwahr, aber er hat durch die zu Grund liegende wahre Thatsache so viel Unterlage, dafs diese Unrichtigkeit nicht stört und den bezweckten Erfolg nicht vereitelt.

Man wird bei ruhiger Ueberlegung nicht umhin können, uns Recht zu geben, wenn wir mit Grimoüard de Saint-Laurent (Guide des l'art chrétien II. 286) sagen: „Wir gehen nicht ein auf die übrigen wirklichen oder fabelhaften Thiere, welche im Mittelalter nach dem Physiologus *(Bestiaire)* als Symbole Christi dargestellt worden sind. Ihre Verwendung zu solchem Zweck war nur eine vorübergehende und verdient nicht wiederaufzuleben.“ Er geht so weit, selbst den Adler als Bild Christi zu opfern und ihn nur als tiefsinniges Symbol des Evangelisten Johannes beibehalten zu wollen.

Wahrheit ist und bleibt das Schild des Christenthums. Sie mufs auch in der christlichen Kunst herrschen. Vielerlei, was das Mittelalter bildete, entstand, weil es Dinge für wahr ansah, die wir nicht mehr als solche vertheidigen. Aber der Kern bleibt oft doch wahr. Es kommt darum in manchen Fällen nur darauf an, die alten Bilder anders zu erklären, um sie in alter Form festzuhalten und das durch sie zu erreichen, was die Alten wollten.

St. Georgs Kampf mit dem Drachen wird noch immer zu malen sein, wenn man auch an Lindwürmer nicht mehr glaubt und dieselben als Symbole des Bösen erklärt, welches vom Heiligen besiegt ward. Lassen wir auch der hl. Margaretha ihren Drachen, weil sie als Märtyrin den Teufel besiegte. Dagegen glaubt wohl Niemand mehr die von den Bollandisten (Acta SS. 20. Jul. III. Neue Ausgabe S. 33 Nr. 52) als thörichte Fabel erklärte Geschichte, der Drache sei ihr im Kerker erschienen und habe sie verschlungen, sie aber sei lebend seinem Rücken entstiegen. Wenn die französischen *Livres d'heures* des XV. Jahrh. sie gerne so schildern, dafs das Ende ihres Kleides eben noch aus dem Rachen des Ungethüms hervorschaut, die Heilige aber zu zwei Dritteln aus dem Leibe desselben auftaucht, so verweisen wir ihre Miniaturen mit Rücksicht auf diese Darstellungsart zu dem Fehlerhaften, welche Cassiodor bei Neuschaffungen verbessert sehen will.

Schon Horaz warnt in seiner goldenen »Ars poetica« (vers. 338 s.), die man immer wieder mit Nutzen und Freude liest:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris,
Nec, quodcunque volet, poscat sibi fabula credi,
Neu pransae Lamiae vivum puerum
extrahat alvo.

Mit Grimoüard (l. c. II. 58 note) „stehen wir in keiner Weise dem Werthe und der Ausdehnung des Symbolismus in der christlichen Kunst feindlich entgegen, aber die Anwendung desselben ist doch zu verschiedenartig, um nicht zuweilen anfechtbar zu sein." Wie man im XIX. Jahrh. in Frankreich und auch in Deutschland die Symbolik besonders auf den zu Hunderttausenden verbreiteten Bildern und Bildchen oft in einer Art verwendet, die zwar Vielen gefällt, aber auch Manchen, nicht mit Unrecht, mifsfällt, so hat es im Mittelalter Bilder gegeben, die oft und gern wiederholt wurden, die wir aber darum im XIX. Jahrh. nicht zu kopieren brauchen. Derselbe Grimoüard (V. 512) bemerkt darum mit Recht, selbst Jacob de Voragine habe jene Geschichte vom Verschlingen der hl. Margaretha durch den Drachen nur erzählt, um ihre Unrichtigkeit zu tadeln (*Frivolum reputatur* heifst es in der mir vorliegenden Ausgabe von 1483 N. 88) und solche Fabeleien berechtigen nicht zu entsprechenden Bildern.

Wie wir der hl. Margaretha den Drachen, aber nur unter den Füfsen, lassen, so können wir mit Molanus (l. c. lib. III. c. 42) den Löwen dem hl. Hieronymus als einem Bewohner der Wüste und als streitbarem Schriftsteller noch immer geben, ohne den Dorn mitzunehmen, welchen Andronikus seinem Löwen auszog. Der Kirchenlehrer ist vom Löwen auch deshalb begleitet, weil er zum Evangelisten Markus in Parallele gesetzt wird. Dafs die Evangelisten ihre Symbole behalten müssen, versteht sich, ebenso aber wohl auch, dafs wir ihnen nicht mehr die Köpfe ihrer Symbole statt eines menschlichen Hauptes aufsetzen und sie darum auch nicht mehr mit Flügeln ausstatten wollen.

Der Hund ist noch immer Symbol der Treue, und es wäre sehr zu wünschen, die herrlichen Motive der alten Grabplatten erneuert zu sehen. Würde man aber heute auf einer solchen Platte unter den Füfsen der Dame einen Hund, oder unter jenen des Herrn einen kleinen Löwen kauern lassen? Hunde, die bei einer modernen Dame liegen, erinnern heute doch zu leicht an die sentimental verhätschelten Schoofshunde und statt des Löwenmuthes sind seit dem Aussterben der alten Ritter andere Vorzüge bei einem Manne unserer Zeit am Grabe in Erinnerung zu bringen. Damit ist nicht gesagt, dafs nicht in einzelnen Fällen, z. B. beim Grabmal eines im Felde ehrenvoll gefallenen Soldaten auch heute noch ein Löwe wohl angebracht sei. Es darf aber die Verwendung von Löwe und Hund nicht mehr wie ehedem als Regel, als das ohne Weiteres zu verwendende Motiv angesehen werden.

Gehen wir über zu den biblischen Darstellungen, so wird man die Geschichte der Stammeltern, die Sünde Chams und die Beschneidung Christi heute nicht mehr so schildern, wie es ehedem oft geschah, weil Anstand und Sitte unserer Zeit die unverblümte Darstellung solcher Vorgänge verbieten. Das Liegen Marias bei der Krippe, wodurch sie als Mutter gekennzeichnet werden soll, weil ja die Mutter neben dem Neugeborenen zu liegen pflegt, ist mit den beiden das Kind badenden Hebammen durch die Apokryphen in's Abendland gekommen. In Deutschland sind jene Ammen selbst im hohen Mittelalter selten zu finden. Die liegende Stellung machte dagegen auch bei uns erst spät der knieenden Platz. Flandrin, einer der besten religiösen Maler unseres Jahrhunderts, hat in St. Germain des Prés zu Paris im Anschlufs an jene zahllosen alten Vorbilder Maria neben der Krippe ihres göttlichen Kindes in ruhender Stellung betend dargestellt. So fromm auch das Bild ist, und obgleich es das Anstöfsige vieler alter griechischen Schildereien glücklich vermeidet, bleibt es trotzdem unerfreulich. Zur Nachahmung verdient es nicht empfohlen zu werden. Schon Molanus eiferte in seinem Buche: »De historia sacrarum imaginum et picturarum« lib. II. c. 27. (Migne, Theologiae cursus XXVII. col. 71 sq.) dagegen. Nicht die Geburt, sondern die reinste Jungfrauschaft vor, in und nach der Geburt will der gläubige Christ heute dargestellt sehen, darum werden Alle, welche die Archäologie der Krippendarstellung nicht kennen, selbst Flandrin's Bild befremdlich finden. Und doch ist hier eine bedeutende Schwierigkeit zu überwinden. Jeder Archäologe weifs, dafs man Christi Geburt in der romanischen und frühgothischen Zeit nie anders als mit der liegenden oder sitzenden Mutter darstellte, dafs dagegen die knieende Stel-

lung derselben für die spätere Gothik charakteristisch ist. Man hat darum auf romanischen Kelchen und anderswo bis heute an dem alten Bilde anstandslos festgehalten. Trotzdem wird es möglich sein, das gothische Motiv in romanische Formen zu giefsen und so das Bild zu verbessern. Freilich wird es den Archäologen auf romanischen Werken dann mehr oder weniger auffallend erscheinen. Dies ist nicht zu vermeiden. Wollen wir denn nur in dem uns den Alten anschliefsen, was sie gemacht haben? Kommt es nicht auch darauf an, in ihren Geist einzudringen und aus dem innern Wesen der mittelalterlichen Kunst neue Schöpfungen zu beurtheilen und zu bilden? Sie selbst haben immer verbessert, Veraltetes aufgegeben, Besseres angestrebt. Eines der unerläfslichen Mittel, in konservativster Art das Gute und Schöne festzuhalten, welches ihre Kunstwerke uns bieten, besteht darin, nicht eigensinnig an Sachen, an Formen sich anzuklammern, die dem Modernen nicht ohne Grund anstöfsig erscheinen.

Manche wollen bei der Beschneidung und Opferung nicht mehr den Hohepriester im Amtsschmuck dargestellt sehen. Ob die Darstellung desselben in modernen Historienbildern zulässig sei, bleibe eine offene Frage, weil es sich hier nach dem Zweck dieser Studie nur um einige Gedanken zur Reform der Ikonographie des Mittelalters in Werken handelt, welche sich möglichst treu an die alten Vorbilder anschliefsen möchten und darum des Guten zu viel thun könnten. Es kann aber dem Künstler doch wohl nicht verboten werden, den fungirenden Priester als Vertreter der alttestamentlichen Ordnung einzuführen. Sobald er dies bezweckt, geht sein Werk über den reinen historischen Gehalt hinaus, wird also reicher und gewinnt in einer Hinsicht, was es in einer andern verliert.

Es können hier natürlich nicht alle Szenen der Bibel einzeln besprochen werden, um zu zeigen, was haltbar, was verwerflich ist; das erforderte einen ganzen Band. Erinnern wir nur an die beiden Engel, welche im Anschlufs an den alten Ritus bei Christi Taufe grofse Tücher halten, an die Zwerggestalt des Zachäus und der Söhne des Zebedäus bei Schilderung der ehrgeizigen Bitte ihrer Mutter, an die Annagelung Christi an das aufgerichtete Kreuz, an sein Kolobium, seine königliche Krone, die senkrecht ausgestreckten Arme und die Personifikationen von Sonne und Mond in ihren antiken Wagen.

Manches von dem eben Aufgezählten ist voll tiefer mystischer Wahrheit, Anderes mag historisch vielleicht wahrer sein, als die heutige, seit Jahrhunderten allgemein übliche Darstellungsart. Es ist aber so wichtig, nicht ohne Noth positive Aenderungen in der Ikonographie zu wagen (negative sind weit eher zu erlauben), dafs man wohl bei dem jetzigen Gebrauch bleiben darf und soll. Der hl. Bonaventura befürwortete nicht ohne Gründe die Darstellung der Annagelung Christi am aufgerichteten Kreuz. Besonders in Italien sind entsprechende Bilder nicht selten, eine Miniatur dieser Art wird nächstens in einer gröfseren Arbeit über die Vatikanische Bibliothek veröffentlicht und besprochen werden. Aber trotz des Ansehens, dessen der hl. Bonaventura sich als Gelehrter, als Generaloberer der Franziskaner und als Heiliger erfreute, und obgleich dafs er seine Ansicht in dem vielgelesenen Buche über das Leben Christi niederlegte, ist man doch beim Alten geblieben.[1])

Wir sind so gewohnt, die Dornenkrone auf dem Haupte des Gekreuzigten zu sehen, dafs das Volk sich wundern würde, statt dessen eine Königskrone zu finden. Der Gelehrte würde mit Freuden an das „*Regnavit a ligno Deus*" erinnert, das ja bekanntlich die Darstellung der Kreuzesbilder im ersten Jahrtausend bestimmte. (Vgl. Hefele »Beiträge zur Kirchengeschichte« II. 271 f. und Molanus l. c. l. IV. c. 7.) Aber die religiöse Kunst hat für gewöhnlich nicht so sehr die Gelehrten als das Volk in's Auge zu fassen. Die grofse Kunst war immer echt populär, scheute das Ungewohnte oder Veraltete und hielt sich wo möglich an eingebürgerte Dinge. Dafs trotzdem in einzelnen Ausnahmefällen (z. B. in einer für einen alten Orden zu eigenem Gebrauch restaurirten oder erbauten Kirche) auch solche für die grofse Menge der Laien aufser Gebrauch gekommene tiefsinnige Darstellungen erneuert werden dürfen, liegt auf der Hand.

Die Ikonographie der Engel bereitet viele Schwierigkeiten, wenn man sie unseren Begriffen anpassen will. Dafs Uriel als vierter Erzengel mit der richtigeren Schätzung der apokryphen Bücher seine Berechtigung auf einen Platz neben Michael, Gabriel und Raphael ver-

[1]) Auf die Frage, ob der Heilige wirklich der Verfasser jenes Buches sei, gehe ich hier nicht ein, weil ja das spätere Mittelalter ihn als Verfasser ansah, und das Buch als echt verwerthete.

loren hat, ist einleuchtend. Kreuser, der sonst sehr konservativ war hinsichtlich der alten Kunstformen, schreibt in seiner »Christlichen Symbolik« S. 67: „Dürfte ich einem Künstler einen Rath geben, so wäre es der, . . . an die Darstellung der Gesammtheit der neun Chöre sich gar nicht zu wagen, obgleich dies bei den Griechen geschieht. . . . Der . . . Morgenländer kann Vieles ertragen und fassen, was uns kalten Nordländern fremd . . . erscheint. . . . Cherubim mit sechs Fledermausflügeln ohne Leib, Seraphim gleicher Bildung mit vielen Augen, Throne als geflügelte Feuerräder ebenfalls mit Augen und dergl. würde dem Volke gewifs wunderlich vorkommen." Der Rath ist gut gemeint, und Kreuser war gewifs berechtigt, ihn zu geben. Wenn aber ein Künstler ihn nicht annehmen und doch die neun Chöre der Engel darstellen wollte, was wäre dann zu machen?

Will Jemand den hl. Michael mit einer Waage darstellen, so berechtigen ihn gute Ueberlieferungen dazu; denn wenn auch der Engel nicht Richter der Seelen ist, tritt er doch als Gottes erster Diener auf. Wollte man aber auch in eine Waagschale eine kleine Gestalt, eine Seele, legen, in die andere eine zweite kleine Gestalt, dann einen Teufel an der Schale ziehen lassen und dem Engel einen Kreuzesstab in die Hand geben, womit dieser die zu leicht befundene Seele herausstöfst, so würden die Kritiker sein Bild tadeln dürfen.

Ayala *(Pictor christianus eruditus, Matriti* [1730] lib. 2 c. 6 n. 7. pag. 55 s.) bezeichnet eine solche Darstellung als *„ineptus quidam atque intolerabilis error"*, weil er voraussetzt, hier würden zwei Seelen, oder besser gesagt, die Werke zweier Seelen gewogen; die leichter befundene werde verstofsen. Das ist aber kaum der Sinn dieser Darstellung. Vielleicht mag man sie später so verstanden haben, anfangs handelte es sich nur um die guten und schlechten Werke derselben Seele.

Derselbe spanische Theologe (l. c. p. 29 u. 216) verlangte, man solle den Aposteln nie rothe oder blaue, sondern weifse oder dunkele Kleider geben und sie in Gewänder hüllen, welche von anspruchslosen Männern ihrer Zeit getragen worden seien. Man wird trotzdem gut thun, bei der üblichen Tracht der Apostelbilder zu bleiben, welche ja im Wesentlichen noch die der Antike ist. Ihre Kleider kürzer zu halten und den Farbenwechsel zu vermeiden, würde zu Unzukömmlichkeiten führen. Dagegen empfiehlt Ayala mit Recht Sandalen. Sie entsprechen der alten Sitte und zerstören nicht die symbolischen Beziehungen, welche das Mittelalter in den unbedeckten Füfsen fand. Aber sind jene Bilder des XV. Jahrh., worin Petrus im päpstlichen Ornat mit der vollkommen entwickelten Tiara, mit Stola, Chormantel und Handschuhen erscheint, noch nachahmenswerth?

Das Mittelalter wollte sicher auch nicht sagen, der Apostelfürst habe Tiara, Ring, Chorkappe u. s. w. getragen. Durch die Insignien des Papstthums beabsichtigte es nur, an die Würde des ersten Stellvertreters Christi zu erinnern. Sind aber die Leute heute noch so gestimmt, dafs sie diese Erinnerung ohne Widerspruch gegen das Erinnerungsmittel hinnehmen? Genügen doch die Schlüssel, um zu zeigen, welche Gewalt der erste Papst hatte. Sie reden um so vernehmlicher, weil sie ja heute ein allgemein verstandenes Symbol des Papstthums sind und weil sie durch die hl. Schrift selbst erklärt werden?

Weit schwieriger zu lösen ist die Frage nach der Tracht späterer Heiligen. Soll man es unumwunden tadeln, wenn z. B. die grofsen Päpste Leo und Gregor in den mittelalterlichen Gewändern der Stellvertreter Christi erscheinen? Es handelt sich auch hier, wie immer in dieser Studie, nicht um moderne Historienbilder, sondern um Nachahmungen gothischer Vorlagen. Mir scheint es erlaubt, hier in der Tracht Anachronismen zu begehen, weil durch dieselben die Meisten nicht gestofsen werden. Man wird erst durch die Reflexion zur Erkenntnifs gebracht, dafs dieser Papst nicht diese päpstlichen Insignien trug. Dieselbe Reflexion gibt dann auch das Korrectiv durch die Erwägung, diese Kleidungsstücke seien nicht da, um die Tracht zu zeigen, die dieser Papst hatte, sondern nur um an seine Stellung in der Kirche zu mahnen.

Dem hl. Hieronymus den Hut und die Farbe der Kardinäle zu geben, ist ein starker Anachronismus, obwohl er Rath und Schreiber des Papstes war. Fra Angeliko schlug einen Mittelweg ein und kleidete den Heiligen als Büfser und Einsiedler, legte aber einen Kardinalshut neben ihn. Es wird indessen bei Darstellung der vier lateinischen Kirchenlehrer schwer sein, von den alten Vorbildern in diesem Punkte abzugehen. Wie Tiara und Mitra auch bei Päpsten

und Bischöfen, welche dieselben nie trugen, nur an deren Stellung in der Hierarchie erinnern, und wohl auch bei jenen beizubehalten sind, welche solche Insignien noch nicht kannten, so mag auch die Kardinalstracht des hl. Hieronymus an sein Verhältnifs zum Papste Damasus erinnern. Jene Kleidungsstücke sind wie die Schlüssel, deren man den Apostelfürsten nicht berauben wird. Vermag Jemand, der im gothischen Stil arbeiten soll, die griechischen Heiligen in ihrer Tracht darzustellen, so wird er seinen Werken Wechsel und damit neuen Reiz verleihen. Kann er es nicht, ohne aus der Form zu fallen, so werden wir lieber auf Richtigkeit der Tracht als auf Stilreinheit verzichten. Das Wesentliche bleibt doch zuletzt immer, dem Volke zu zeigen, wer dargestellt sei, seine Stellung im kirchlichen Organismus und in der Reihe der Heiligen auszudrücken.

Eine der wichtigsten Fragen, zu denen unser Thema hindrängt, bleibt immer die: „Darf man auch noch jene Legenden schildern, deren Unrichtigkeit wissenschaftlich feststeht." Ayala's These (a. a. O. p. 25) trifft wohl das Richtige. Sie lautete ungefähr so: „Religiöse Bilder anzufertigen, welche irgend einen offenbaren Irrthum enthalten (der indessen weder den Lehren des Glaubens noch den Gesetzen der Sittlichkeit widerspricht und die Leute nicht ärgert), verbietet die Vernunft und die Klugheit. Bereits vorhandene Bilder kann man aber trotz solcher Irrung an ihrem Platze lassen." Aehnlich äufsert sich Molanus (l. c. lib. II. c. 28 sq.)

Schon das Konzil von Trient hat im Wesentlichen dasselbe verordnet: „Bilder, welche der Glaubenslehre widersprechen und den Ungebildeten Gelegenheit zu gefährlichem Irrthum bieten, sollen nicht aufgestellt werden." Friedrich Borromäus behandelte in seiner Mailänder Diözese die Sache eingehender und stellte den Grundsatz auf: „Es soll nichts gemalt und gebildet werden, was der Wahrheit der Schrift, der Ueberlieferung oder der Kirchengeschichte widerstrebt, damit nicht dasjenige dem Volke im Bilde vorgestellt werde, was es in Büchern nicht lesen soll. Auch Erzählungen, für welche weder das Ansehen der Kirche (in den liturgischen Büchern u. s. w.), noch dasjenige bewährter Schriftsteller eintritt, wofür im Gegentheil nur die grundlose Ansicht des Volkes Bürgschaft leistet, dürfen nicht gemalt werden." (Vgl. Jakob, »Die Kunst im Dienste der Kirche«, 4. Aufl. S. 109 ff.)

Theoretisch mufs sein Satz allgemeinen Beifall finden. Praktisch wird jedoch in den meisten Fällen nicht leicht eine Einigung über das Vorhandensein oder den Grad des Irrthums zu erlangen sein. Die einen werden mit mehr Liebe an alten Legenden hangen als die andern; einige etwas als historisch wahr noch festhalten, was kritischer angelegte Leute verwerfen. Man kann aber jedenfalls die durch die christliche Kunst darzustellenden Legenden nicht mit andern poetischen Erzeugnissen auf gleiche Stufe stellen. Mögen Odysseus oder Aeneas oder Siegfried oder Gudrun keine historischen Personen sein, ändert das viel am Werthe der sie verherrlichenden Dichterwerke? Die Legenden, welche in der kirchlichen Kunst und in den Gotteshäusern geschildert werden, und nur diese berücksichtigen wir hier, bieten dagegen die Geschichte eines Heiligen, der verehrt, der angerufen werden soll.

„Manche Züge und Umstände klarer hervortreten lassen und weiter entwickeln, unwesentliche Züge nach eigener Erfindung hinzufügen, das steht den religiösen Künsten ohne Zweifel frei; nur müssen alle Züge und Umstände dieser Art mit dem gesammten Inhalt der Offenbarung oder der historischen Thatsachen im vollen Einklang stehen." (Vergl. Jungmann »Aesthetik« 3. Aufl. II. 103.) Aber wenn Jemand eine Legende als unwahr, wenn er ihre Hauptperson als Gebilde der Sage ansieht, kann derselbe diese Person nicht als Heilige verehren, ihre Geschichte nicht als Heiligenlegende in der Kirche malen lassen; es sei denn, dafs sie nur zur Illustration diene. Solange indessen eine Legende im Brevier der Kirche oder Diözese steht, solange ein Heiliger in liturgischen Büchern anerkannt ist, kann Jemand ihn und seine Thaten so darstellen, wie sie dort geschildert sind; denn die Entscheidung über die Heiligenverehrung liegt in der Hand der kirchlichen Obrigkeit. Hat sich diese kirchliche Obrigkeit über eine Legende nicht ausgesprochen, ist diese Legende in bestimmter Form nur von einer oder der andern Kirche festgehalten, so wird man doch wohl gut thun, dem Volk nicht in neuen Bildern das vorzuführen, was kirchlich gesinnte Männer z. B. Mabillon und die Bollandisten in ihren grofsen Werken über die Heiligen als unrichtig erklären.

In den meisten Fällen wird ein Mittelweg eingeschlagen werden müssen, welcher weder der Hyperkritik das Feld räumt, noch den alten Ueberlieferungen widerspricht. Einige Beispiele mögen dies darthun.

Vielleicht behauptet Jemand, die Erzählung, ein Bienenschwarm habe sich dem hl. Ambrosius auf die Lippen gesetzt, sei unwahr. Trotzdem kann der Maler dem grofsen Kirchenlehrer einen Bienenstock auf's Buch setzen und einige Bienen um ihn schwärmen lassen, um anzudeuten, dafs der Bischof nach dem Ausdruck der Alten gleich dem hl. Bernard „honigsüfs" redete.

Ebenso darf ein Bildhauer den hl. Christophorus mit gutem Gewissen nach alter Art darstellen, obgleich er vielleicht auch glaubt, dafs die landläufige Legende nicht den Thatsachen entspricht. Das vom Riesen getragene Kind erinnert dann nach Cahier (»Caractéristiques des Saints« II. 447 und Molanus l. c. lib. III c. 27) nur an den Namen „Christusträger", das Wasser an die Trübsal des Martyriums, wodurch der Heilige zum Gestade der Ewigkeit kam. Als Konzession an den heutigen Geschmack wird aber der Künstler sich vielleicht bescheiden, seinen „Christoffel" nur um eine Kopflänge gröfser als andere Sterbliche zu bilden. Warum man ihn nicht, wenigstens da, wo er als Patron gilt oder noch viel verehrt wird, nach alter Sitte in die Nähe des Portals setzen dürfte, ist schwer abzusehen, so lange man an der Verehrung der Heiligen festhält.

So steht auch nichts im Wege, trotz der übrigens noch lange nicht geendeten Kontroverse über die hl. Ursula und ihre Gesellschaft, fast alle alten Bilder, worin ihre Legende geschildert ist, im Wesentlichen als Vorbilder zu benutzen, wenn man nur den Papst, vielleicht auch die Bischöfe, wegläfst. Zehntausend wird kein Maler in sein Bild bringen und die Jungfrauen, welche er dort um Ursula sammelt, wird Niemand zählen.

Den Heiligen, welche ihr Haupt nach dem Tode noch so und so viele Schritte weit getragen haben sollen, kann man dies Haupt im Bilde in die Hand geben, auch wenn man jenes Wunder nicht annimmt. Hatte doch dies Tragen ursprünglich (wenigstens in vielen Kunstwerken) nur sagen wollen: Dieser Heilige hat sein Haupt, sein Leben, Gott geopfert. Er trägt also im Bilde das Haupt, wie andere Schwert, Lanze oder Keule führen. Uebrigens darf man jene Heilige ja auch anders, also mit dem Richtschwerte darstellen. Warum läfst man den hh. Viktor, Quirin, Gereon, Cassius und Florentius nicht ihre hergebrachten Wappen? Sie haben kein solches Wappen geführt, als sie noch lebten! Aber war ihr Schild nicht mit irgend einem Bilde geziert, führen sie dies Wappen nicht seit fast einem halben Jahrtausend, dient es nicht zu ihrer Unterscheidung und erinnert es nicht an die Wappen ihrer Stiftskirchen? Dagegen kann auch derjenige ganz gut die drei Mitren in Bildern der hh. drei Könige weglassen, welcher noch glaubt, sie seien Bischöfe geworden. Warum Widerspruch hervorrufen in Dingen, deren Wahrheit zum Wenigsten sehr unsicher ist? Warum gibst du dem hl. Dionysius die Schriften des Areopagiten in die Hand? Bilde ihn als Bischof, der um des Glaubens willen zu Paris enthauptet ward, und überlasse den Gelehrten den Streit wegen des Uebrigen.

Bei sehr vielen Legenden wird der Künstler **den Kern** festhalten, aber in Schilderung **der Einzelnheiten** vorsichtig sein müssen. Darum wäre es gut, wenn unsere Maler, Bildhauer und die „Bilderfabrikanten", von denen man nicht verlangen kann, dafs sie in Geschichte und Theologie auf der Höhe stehen, bei Fachleuten etwas mehr Belehrung suchten, um der Wahrheit näher zu kommen, und um nicht alte Irrthümer durch neue Fehler zu steigern. Wollen sie den historischen Stoff ihrer entstehenden Werke selbst studiren, wollen sie die wechselnden Formen, worin er gekleidet worden ist, selbst durchforschen, um den Kern zu finden, herauszuschälen und in verbesserter Gestalt herauswachsen zu lassen, desto besser. Sie thun dann, was Cassiodor verlangte, der seinen Brief mit den goldenen Worten schliefst: Die Erhaltung und Erneuerung der Wunderwerke Roms „mufs in die Hand eines sehr erfahrenen Mannes gelegt werden, damit er nicht zwischen den überaus geistvollen Schöpfungen der Vorfahren hölzern zu sein scheint und ohne Verständnifs der grofsen Gedanken, welche die alte Kunst in ihren Werken verkörperte. Er möge darum die Schriften der Alten lesen und sich unterrichten, damit er nicht unwissender sei als jene, an deren Stelle wir ihn gesetzt sehen."

Exaeten. **Steph. Beifsel.**

Abhandlungen.

Zweischiffige Kirchen.

Mit 10 Abbildungen.



Die ungemein rege Thätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst macht die Frage, welche Form des Grundrisses sich wohl am meisten für eine Pfarrkirche empfehle, zu einer brennenden. Wiederholt ist dieselbe denn auch schon in dieser Zeitschrift behandelt worden und zwar gleich im ersten Jahrgange. Zuerst wurde die einschiffige Kirche als Typus einer Pfarrkirche hingestellt (I. 153—164), die Unhaltbarkeit dieser Ansicht aber gleich darauf dargelegt (I. 235—240 u. 271—280). Es ist meiner Ansicht nach überhaupt verfehlt, wenn man irgend eine Grundrifsform als Modell anführen will. Die Kirchen müssen eben den jeweiligen Verhältnissen und Mitteln entsprechend entworfen werden, dann kommt auch etwas Richtiges zu Stande, und gerade hierin hat sich der Architekt als Meister zu zeigen. Es ist sehr zu bedauern, dafs in dem Haschen nach pikanten Lösungen der Hauptzweck des Baues ganz aufser Acht gelassen wird. Die Architekten wollen manchmal nur eine schöne, bestechende Aufsenansicht erzielen und da bleibt für das Innere nur das Nothdürftigste übrig. Ist es nicht ganz natürlich, wenn man einen solchen Prachtbau ansieht, dafs man mit hochgespannter Erwartung eintritt, um das Innere zu bewundern? Und dann die furchtbare Enttäuschung! Aufsen eine Verschwendung kostbaren Hausteinmaterials, reiche Formenentwickelung, mit einem Wort eine Pracht ohne Ende; und im Innern? Kahle Wände, gemauerte und verputzte Pfeiler, nicht einmal ein Hausteingesims oder Blattkapitäl, alles Kalk- oder Cementputz. So haben die alten Meister nicht gebaut. Da stimmte das Aeufsere mit dem Innern überein, da sah man, dafs die Kirchen auch im Innern sich als Gotteshäuser kennzeichneten. In den meisten Fällen ist sogar mehr Werth auf die innere Ausstattung der Kirchen gelegt als auf die äufsere.

Von der einschiffigen bis zur siebenschiffigen Kirche sind im Mittelalter alle Grundrifsanlagen vertreten, indem dieselben sich immer dem Zwecke und den Bedürfnissen anpafsten. Wenn ich also heute ein Wort über zweischiffige Kirchen sagen will, so mufs ich mich von vorne herein gegen die Annahme verwahren, als wollte ich diese als die allein richtige Form für Pfarrkirchen hinstellen. Ich will nur eine Grundrifsdisposition erläutern, die in neuerer Zeit nur ausnahmsweise einmal angewendet wird, obwohl sie in manchen Fällen den Vorzug vor dreischiffiger oder einschiffiger Anlage verdiente. Ich weifs ja nur zu gut, wie sehr man, besonders bei den Herrn Geistlichen, auf Widerspruch stöfst, wenn man davon spricht, eine Pfarrkirche zweischiffig zu gestalten. Das könne nicht schön sein, heifst es da, eine Pfeiler- oder Säulenreihe mitten vor dem Altar, da sähe ja die Hälfte der Leute den Altar nicht, und wenn der Priester sich am Altar dem Volke zuwende, sähe er vor eine Säule, und was dann solcher Einwendungen mehr sind. Wenn man diesen Herren einmal eine zweischiffige Kirche zeigen könnte, so würden sie rasch von ihren Vorurtheilen befreit sein, denn es gibt aufser der einschiffigen Anlage eben keine, in der man besser den Altar von allen Punkten der Kirche aus sehen kann, als gerade die zweischiffige; wenn der Priester vom Altar aus starr der Achse der Kirche entlang sehen will, so sieht er freilich nur die Säulenreihe, bei einer dreischiffigen Kirche sieht er aber dann den gewöhnlich leeren Mittelgang. Auch wurde mir entgegengehalten, dafs, wenn die zweischiffige Kirche wirklich so praktisch wäre, weshalb denn so wenige solcher Kirchen gebaut worden wären. Hierauf kann ich entgegnen, dafs es nicht wenige, sondern sehr viele zweischiffige Kirchen gibt. Die „k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale" in Oesterreich hat in ihren trefflichen Publikationen über 60 zweischiffige Kirchen beschrieben. In der Eifel ist fast die Hälfte der Kirchen zweischiffig; an der Mosel gibt es noch eine ganze Reihe solcher Anlagen, und ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, dafs es im Mittelalter nahezu ebensoviele zweischiffige als einschiffige Kirchen

Tafel I.

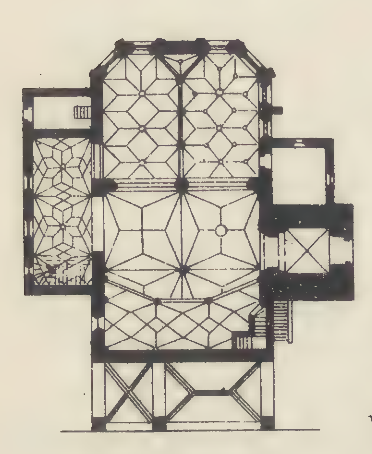


Fig. 1. Kirche in Hallstatt.
Bd. XII neue Folge S. XVII.

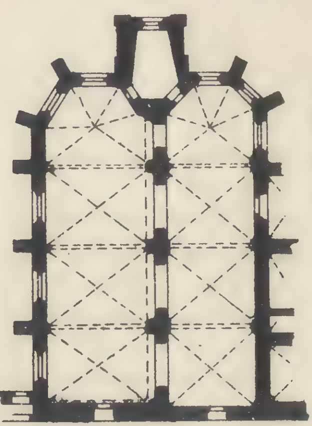


Fig. 2. Kirche in Sedlec.
Bd. XII neue Folge S. CLXVI.

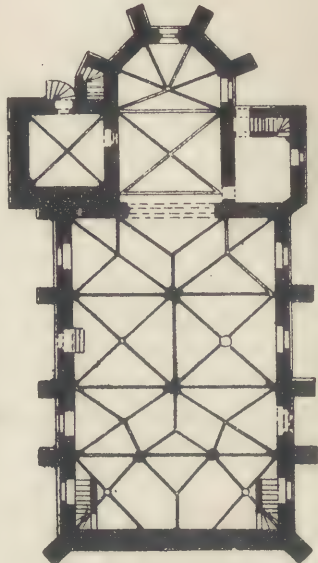


Fig. 3. Kirche in Mauthhausen.
Bd. XVII S. LXXXII.

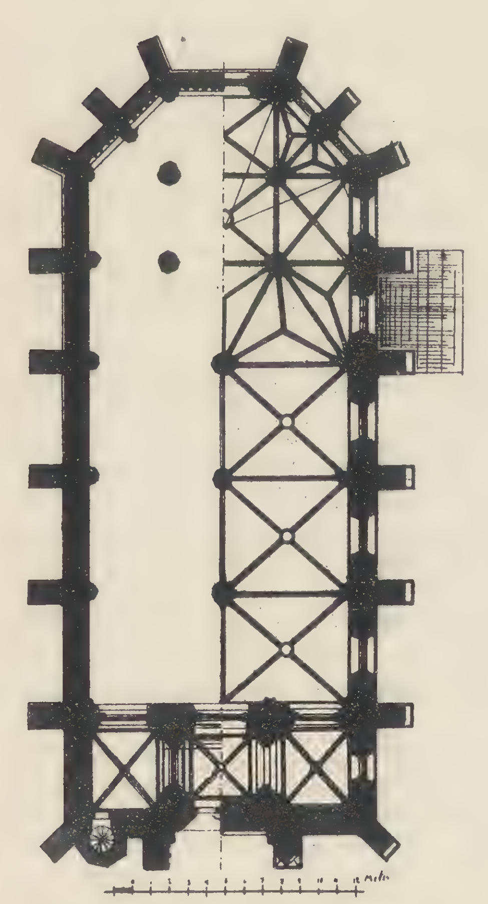


Fig. 4. Kirche in St. Maria a. Pöllauberge.
Bd. IV neue Folge S. 34.

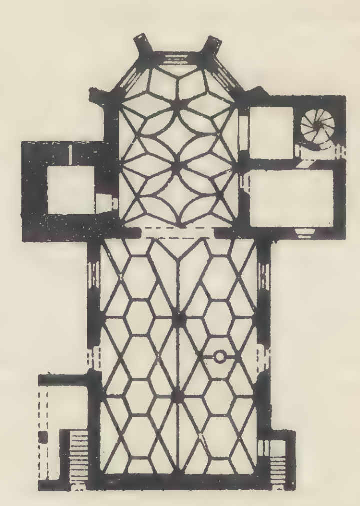


Fig. 5. Kirche in Schwerdberg.
Bd. XVII S. LXXXIII.

Die auf Tafel I und II mitgetheilten Grundrisse sind den »Mittheilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale« (Wien) entnommen.

Tafel II.

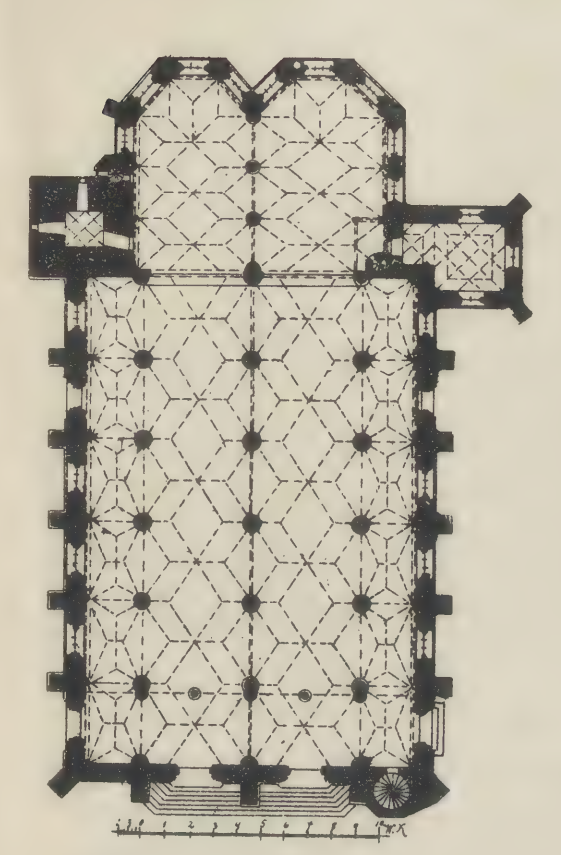


Fig. 1. Kirche in Schwaz (Tirol).
Bd. VIII S. 309.

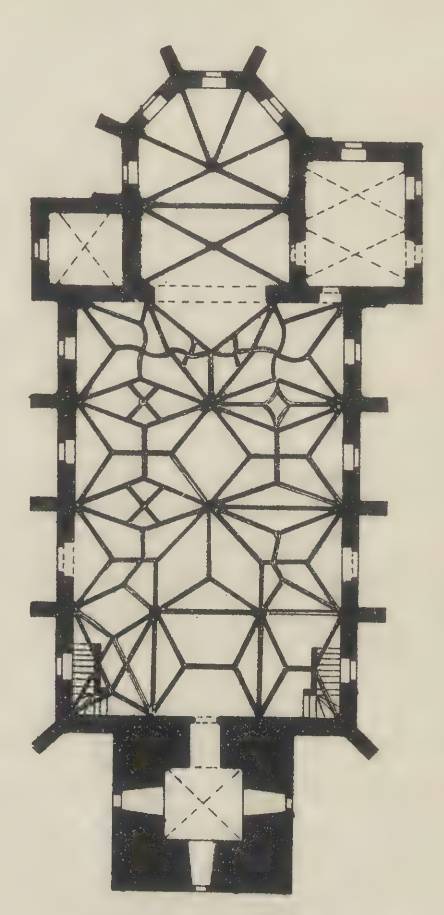


Fig. 2. Kirche in Ried.
Bd. XVII S. LXXXIII.

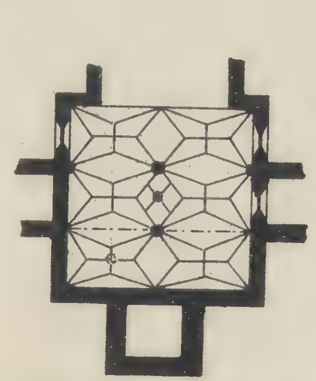


Fig. 3. Kirche in Langschlag.
Bd. XV neue Folge S. 260.

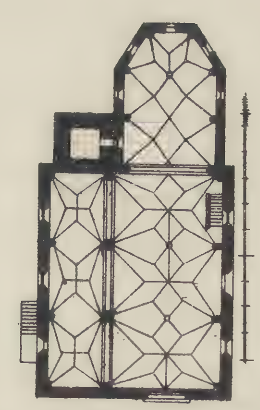


Fig. 4. Kirche in Deutschnofen.
Bd. XIII neue Folge S. XLII.

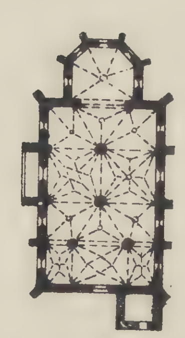


Fig. 5. Kirche in Goja.
Bd. XVII neue Folge S. 93.

gab. Es ist hierbei auch in Betracht zu ziehen, dafs die zweitheilige Anlage erst in später Zeit sich Geltung verschaffte. Romanische zweischiffige Kirchen oder Kapellen gehören zu den Ausnahmen; erst als die Hallenkirchen ausgeführt wurden, sehen wir nach und nach als eine naturgemäfse Folgerung auch die zweischiffigen Anlagen auftauchen, die ja eigentlich noch mehr Berechtigung haben, als die dreischiffigen Hallenkirchen (d. h. in konstruktiver Beziehung), weil die gleich weiten Wölbungen, deren Schub sich zur Hälfte gegenseitig aufhebt oder besser gesagt, im statischen Gleichgewicht hält, weit geringere Stärken für die Strebepfeiler verlangen, als solche bei dreischiffigen Hallenkirchen nöthig sind. Man müfste also, wenn man einen richtigen Vergleich ziehen wollte, nur die spätgothischen Kirchen miteinander vergleichen, um zu sehen, mit welcher Vorliebe man in früheren Zeiten diese Grundrifsform wählte.

Ich reihe nicht jede Kirche, die zwei Schiffe hat, unter die Kategorie der zweischiffigen Kirchen ein, sondern nur die, welche in ihrer ursprünglichen Anlage als zweischiffige Kirchen intendirt waren. Es sind ja im Laufe der Zeiten manche Kirchen umgestaltet worden, und so sehen wir z. B. die frühgothische Kirche in Namedy, welche nur mit einer Holzdecke versehen war, im XV. Jahrh. in eine zweischiffige Kirche umgestaltet. Damals wollte man die Kirche mit einem Steingewölbe versehen, sei es, dafs die Holzdecke morsch geworden oder durch Feuer zerstört war, sei es, dafs es eben der herrschenden Geschmacksrichtung mehr entsprach, eine gewölbte Kirche zu haben; genug, die Bestimmung wurde getroffen, aber da stellte sich eine Schwierigkeit heraus; die Mauern und Streben waren viel zu schwach, den Schub des weitgespannten Gewölbes aufzunehmen. Man stellte also kurzer Hand eine Säulenreihe hinein und machte aus der einschiffigen eine zweischiffige Kirche.[1])

Anderswo sehen wir eine einschiffige Kirche dadurch in eine zweischiffige verwandelt, dafs man neben die alte Kirche eine gleiche, oder annähernd gleiche, neue baute, die Scheidemauer abbrach und durch eine Bogenstellung ersetzte und so beide Bauten zu einem Ganzen verschmolz. Dies war der Fall in Driesch, wo an die alte romanische Kirche mit gradlinigem Chorabschlufs und Westthurm eine neue spätgothische gebaut und dem Thurm der alten Kirche entsprechend ein grofses Vorportal westlich angelegt wurde.[2])

Eine von vorne herein zweischiffig angelegte Kirche befindet sich in Uelmen. Das Schiff ist nahezu quadratisch, 11,50 *m* breit u. 11,06 *m* lang. Ein Mittelpfeiler trägt die Gewölbe. Solcher Gestalt sind die meisten zweischiffigen Kirchen in der Eifel und an der Mosel, so die von Bremm, Biersdorf, Bornhofen, Dümpelfeld a. d. Ahr, die Spitalkapelle in Cues u. a.

Kelberg in der Eifel besafs eine zweischiffige (aus einem Haupt- und Nebenschiff bestehende) Kirche. Später wurde ein Südchor angebaut und danach ein Südschiff, so dafs die Kirche nunmehr dreischiffig war. Nun sollte auch das Mittelschiff eingewölbt werden und da der Baumeister sich nicht getraute, das Gewölbe zwischen die freilich starken Mittelschiffmauern zu spannen, so folgte er dem bei der einschiffigen Kirche in Namedy angewandten Verfahren und setzte in die Achse schlanke Säulen, welche das Gewölbe tragen sollten. So wurde dann nach und nach aus der zweischiffigen eine drei- und dann eine vierschiffige Kirche.

Bei der Anlage einer zweischiffigen Kirche boten sich einige Schwierigkeiten, welche die alten Meister in schöner Weise zu überwinden verstanden. Zunächst war da der Anschlufs des Schiffsgewölbes an den Chorbogen. Bei einer dreischiffigen Anlage ergibt sich die Sache von selbst. Gewöhnlich ist dort das Chor so breit wie das Mittelschiff und so stützen sich die Gurtbögen gegen die seitlichen Chormauern. Bei der zweischiffigen Kirche ist das natürlich anders. Es standen da verschiedene Wege offen.

---

[1]) Als Beispiel der Umgestaltung einer einschiffigen in eine dreischiffige Kirche führe ich die auf dem Vallwiger Berge an der Mosel an. Hier lag sowohl die Schwäche der Mauern (1,12 *m* ohne Strebepfeiler) als Grund der Umgestaltung vor, als hauptsächlich der Wunsch, das Mittelschiff möglichst hoch in den Dachstuhl hinauf zu ziehen, zumal die Kirche nur verhältnifsmäfsig niedrige Mauern hat. Es mufs zu den Wölbungen ein ganz vorzüglicher und schnell bindender Mörtel gebraucht worden sein, da sich die überhöhten Mittelschiffgewölbe ohne Stütze und Streben selbst tragen und die Schildmauern nur lose eingefügt sind.

[2]) Die Kirche in Sedlec in Oesterreich (s. Taf. I Fig. 2) zeigt eine ähnliche Anlage. Man kann sogar noch die Ueberreste der alten Strebepfeiler an den jetzigen Mittelpfeilern erkennen.

Entweder legte man das Schiff so hoch an, dafs die Gurtrippen ihren Kämpfer oberhalb des Scheitels des Triumphbogens hatten, was ja wohl die einfachste Lösung war. Unangenehm wirkte dabei die grofse Mauerfläche seitlich des Triumphbogens und die grofse Höhendifferenz zwischen Schiff und Chor. Diese Anordnung findet sich denn auch nur ausnahmsweise. Eine andere Lösung dieser Frage wurde dadurch erzielt, dafs die Gurtrippe in mehrere Rippen derart aufgelöst wurde, dafs die Kämpferpunkte ganz neben die Laibung des Triumphbogens zu liegen kamen oder in ein Drittel oder ein Viertel der Höhe dieses Bogens. Diese Ausführung verlangt natürlich geschickte und geübte Arbeiter, die an kleineren Orten auch wohl nicht so leicht zu finden waren. Daraus mag wohl die weitere Variation herzuleiten sein, dafs man ein Hauptschiff mit gleich- oder annähernd gleichbreitem Chore und schmalem Seitenschiff baute, so in Deutschnofen in Oesterreich (Taf. II Fig. 4) und in Hönningen a. d. Ahr. Dabei trat nun wieder der Uebelstand auf, dafs ein grofser Theil der im Seitenschiff Platz findenden Personen den Altar nicht sehen konnte. Defshalb wurde in den meisten Fällen das Seitenschiff möglichst schmal gehalten. Derselbe Uebelstand, nur noch in verstärktem Maafse, ergab sich, wenn zwei gleich grofse Schiffe mit gleichen Chören gebaut wurden und letztere durch eine Zwischenmauer getrennt waren. So war die ursprüngliche Kirche in Randerath (Rheinprovinz) beschaffen.

Bei konsequenter Durchführung des Zweischiffssystems kam man naturgemäfs auch dazu, zwei gleiche Chöre anzulegen, die trennende Zwischenwand aber durch eine leichte Säulenreihe zu ersetzen. Eine sehr interessante Grundrifsanlage dieser Form zeigt die Kirche in Hallstatt in Oesterreich (s. Taf. I Fig. 1). Hier sind sogar die beiden einspringenden Schrägseiten der Chorpolygone durch eine geradlinige Wand ersetzt und die Gewölbe ineinander verschmolzen. Diese Kirche ist auch noch besonders interessant durch die schöne Gewölbeform der Schiffe und die Anlage einer Empore am Westende der Kirche. Solche Emporen finden sich an der Mosel in manchen Kirchen.

Dieselbe Schwierigkeit, welche die Gewölbeanlage am Triumphbogen darbot, wiederholte sich, wenn ein Thurm an der Westseite in der Achse der Kirche vorgelegt wurde und nicht nur der Eingang, sondern auch die Sängerbühne sich in demselben befand. Eine leichte Beseitigung dieser Schwierigkeit fand sich dort durch Theilung des Thurmbogens. Wo das nicht anging, half man sich in derselben Weise wie am Chor. Eine naive, nicht gerade nachahmenswerthe Umgehung der Schwierigkeit zeigt die Dionysiuskirche in Irschen (Oesterreich), wo die Säulenreihe von der Mitte des östlichen Theiles sich nach der Nordwestseite der Kirche hinzieht, so dafs dieselbe neben dem Portale resp. Thurmbogen ausläuft. In den meisten Fällen legt man den Thurm entweder an den Westgiebel einem Seitenschiffe vor, oder man baut ihn seitwärts vom Chor oder vom nördlichen oder südlichen Schiffe. Auch findet man wohl den Thurm an der Ostseite des Chores (s. Taf. I Fig. 2). Eine originelle Anlage zeigen die Kirchen, welche in ihrem unteren Theil dreischiffig sind und so einer breiten Orgelbühne Platz schaffen, durch Einspannung von Stichbogen zwischen die Säulen und die Seitenmauer wie in Hallstatt (s. Taf. I Fig. 1). Wir sehen also, dafs es an künstlerischen Lösungen nicht fehlte. Eigenthümlicher Weise haben die zweischiffigen Kirchen (wenigstens die mir bekannten) kein Querschiff. Dafs sich gegebenen Falles ein Querschiff damit verbinden liefse, liegt aufser allem Zweifel und braucht deshalb nicht weiter erörtert zu werden.

Eine der grofsartigsten zwei- resp. vierschiffigen Kirchen ist unstreitig die in Schwaz in Tirol (s. Taf. II Fig. 1). Die Kirche mifst in der Breite 26,00 *m* und in der Länge 39,00 *m* bis zum Chorbogen. Die Breite verhält sich also zur Länge wie 2 : 3. Die mittleren Schiffe haben gleiche Breite und die Seitenschiffe genau die Hälfte der Mittelschiffbreite. In der Ecke, welche das nördliche Chor mit dem Seitenschiffe bildet, liegt der Thurm nebst kleinem Treppenthurm. Ein zweites Treppenthürmchen liegt in der Südwestecke des Südchores und führt auf das dort angelegte Sängerchor, welches mit dem ersten Stockwerk der Sakristei in einer Höhe liegt.

Die später eingebaute Westempore ruht auf fünf Marmorsäulen, welche hinter der letzten Säulenreihe der Schiffe eingefügt sind.

Das südliche Chor ist um ca. 1 *m* breiter als das Nordchor und zwar, um dem Sängerchore hinter dem Triumphbogen den nöthigen

Platz zu verschaffen. Die Schiffe sind in nahezu gleicher Höhe überwölbt und mit einem kolossalen Dache überspannt. Die Gewölbehöhe der Chöre ist dieselbe wie die der Mittelschiffe. Die Grundrifsentwickelung ist in ganz folgerichtiger Weise auch in der Westfassade zum Ausdruck gebracht. Ein starker, hoch hinaufgezogener Strebepfeiler theilt den Giebel in zwei Hälften. Den Säulenreihen entsprechend legen sich dann zwei niedrigere Strebepfeiler an und schliefslich wieder kleinere, über Eck gestellte, den Seitenschiffen. Die Hauptschiffe haben je ein Westportal und die Nebenschiffe je zwei Seitenportale. Die Anlage dieser Kirche findet den »Mittheilungen der k. k. Central-Kommission« zufolge „in dem kameradschaftlichen Sinne der Knappschaft ihre Erklärung, die ihre eigene Kirche haben wollte, aber unter einem Dache mit der Pfarrgemeinde. Der Apostelaltar im Südchor heifst denn auch heute noch der Knappenaltar und die Ehen des Knappenvolkes werden noch vor diesem Altar eingesegnet."

Die zweischiffige Grundrifsanlage mit zwei gleichen Chören hatte bei ähnlichen Verhältnissen wie in Schwaz ihre volle Berechtigung. Für eine Pfarrkirche aber hat sie das Unangenehme, dafs der Ort der hl. Handlung aus der Mitte gerückt ist und der Feierlichkeit Eintrag geschieht. Ferner wünscht man manchmal Seitenaltäre, die bei der gewöhnlichen zweischiffigen Anlage gleichsam in die Ecke gerückt erscheinen. Doch da wufsten die Meister des Mittelalters sich auch zu helfen. Wenn in den dreischiffigen Kirchen die den Schiffen entsprechenden drei Chöre die ganze Schiffbreite einnahmen, weshalb sollte dasselbe nicht auch bei den zweischiffigen Kirchen möglich sein? Der Orgelbühne zuliebe und dem Centralwesteingange hatte man schon den westlichen Theil der Kirche in drei Schiffe getheilt. Was lag nun näher, als auch das Chor dreischiffig zu gestalten und so drei Altären in schöner Gruppirung Platz zu gewähren? Eine herrliche Anlage dieser Art zeigt die Kirche St. Maria am Pöllauberge in Steiermark, welche ich der Vollständigkeit halber ebenfalls hier erwähne. — Ich will damit nicht behaupten, dafs die mitgetheilten Grundrisse alle möglichen Lösungen erschöpften; im Gegentheil liegt da noch ein weites Feld vor, auf dem die Architekten sich versuchen können.

Es wäre wohl zu wünschen, dafs man zweischiffige Kirchen für mittelgrofse Gemeinden mehr als bisher zur Ausführung brächte. Dieselben bieten so manche Vortheile und lassen sich so künstlerisch durchbilden, dafs es sehr zu bedauern ist, wenn die Herren Pfarrer sich mit Hand und Fufs dagegen wehren. — Ich will in kurzen Worten noch die Hauptvortheile der zweischiffigen Anlage auseinandersetzen.

1. Wird Altar und Kanzel — und dies wird ja meist als Hauptbedingung für einen guten Plan aufgestellt — von allen Punkten der Kirche aus gesehen, fast gerade so gut wie in einer einschiffigen Kirche, da die Säulen nur geringe Dimensionen zu haben brauchen, wenn sie aus gutem Material hergestellt werden.

2. Der Mittelgang fällt fort und die Seitengänge werden etwas breiter gehalten. Nehmen wir bei einer dreischiffigen Kirche den Mittelgang zu 1,80 Breite an und die Seitengänge zu 1,50, so wird bei einer Länge von 14 *m* ein Raum von ca. 17 *m* für Sitzplätze, also für 34 Personen gewonnen. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, dafs man einen Mittelgang belassen kann; wenn es sich aber darum handelt, recht wohlfeil zurecht zu kommen, so liegt hier doch die Möglichkeit vor.

3. Der Bau läfst sich mit viel geringeren Kosten herstellen als eine dreischiffige Kirche. Die Aufsenmauern müssen, wenn man die dreischiffige Kirche als Hallenkirche baut, gleich hoch werden, so dafs also eine Säulenreihe, Gurtbogen, Rippen, Hintermauerung gespart werden. Wird die dreischiffige Kirche aber in basilikaler Form ausgeführt, so stellt sich die zweischiffige noch günstiger. Wie schon oben bemerkt, können die Säulen und Streben bei zweischiffigen Anlagen entsprechend schwächer gehalten werden.

4. Die Trennung der Geschlechter kann nirgendwo einfacher durchgeführt werden, als bei zweischiffigen Anlagen, da jedes Schiff seinen Haupt- und wenn nöthig auch noch einen Nebeneingang haben kann.

Ein als vorzüglich gelungen zu bezeichnender Plan wird augenblicklich in Sien nach den Entwürfen des Herrn Pfarrers Stiff ausgeführt. Eine weitere zweischiffige Kirche ist von dem Unterzeichneten für Reifferscheidt projektirt und wird hoffentlich noch in diesem Jahre mit der Ausführung begonnen werden.

Gelsenkirchen. L. von Fisenne.

Ein Altarschrein der Brüsseler Schule.

Mit Abbildung.



Der Altarschrein, mit welchem wir heute den Leser bekannt machen wollen, befand sich leihweise im „Museo civico" zu Turin. Dort sah ihn der verstorbene Konservator der Königl. Bibliothek in Brüssel, Herr Charles Ruelens, welcher ihn als ein flämisches Werk von besonderem Interesse unserer Aufmerksamkeit empfahl.

Wir setzten uns unverzüglich mit dem Marquis d'Azeglio, dem Organisator und Direktor des besagten Museums in Verbindung. Dieser hervorragende Gelehrte zeigte sich auch mit gröfster Zuvorkommenheit bereit, unsere Nachforschungen zu unterstützen; nur erklärte er unumwunden, mit allen Mitteln verhindern zu wollen, dafs ein Kunstwerk, welches seiner schönen Sammlung einverleibt sei, Italien wieder verlasse. Aber die Ausführung dieser Absicht hinderte ein unerwarteter Tod. Wenige Zeit später überliefs Graf B . . ., der Besitzer des Altarschreines, denselben an Herrn Handelaer. Dieser wufste um die von Herrn Vermeersch und dem Verfasser dieses Artikels gethanen Schritte und beeilte sich, den Altarschrein dem Brüsseler Museum zum Kauf anzubieten, wo er seit Kurzem einen Ehrenplatz einnimmt.

Der Altarschrein hat folgende Verhältnisse: Höhe des Mittelfeldes 2,70 *m*, Höhe der Seitenfelder 2,15 *m*, Gesammtbreite 2,50 *m*. Leider fehlen die ursprünglichen Flügel, deren Angeln noch vorhanden sind. Ueber jede Abtheilung spannt sich ein Kielbogen. Als Bekrönung diente eine Statue, deren Bedeutung sich aus der allein erhaltenen Konsole nicht folgern läfst. Die Ranken, welche aus dem inneren Rundstab der Bogen hervorwachsen, bilden ein feines spitzenähnliches Ornament. Von schlanken Fialen überragte Baldachine überdachen die Reliefs und geben dem Ganzen ein ungemein leichtes Aussehen. Diese eleganten Motive erinnern an die architektonische Verzierung des Schreins von St. Leonhard zu Léau, bei welchem jedoch die Fialen in durchbrochenen Knäufen enden. Die ganze Anordnung des Schreins nähert sich derjenigen des Denkmals der Heiligen Crispin und Crispinian in der Kirche der hl. Waudru in Herenthals. Seine glücklichen Verhältnisse machen ihn zu einem Muster dieser Art. Unten am Schrein ist die Devise *„Droit et Avant"* sechsmal wiederholt.

Das erste Fach links enthält zwei Gruppen. Das eine zeigt uns Jesus am Tische Simons des Aussätzigen, und wie Maria Magdalena im Begriff ist, die Füfse des Heilandes mit Narden-Oel zu salben. Im Vordergrunde tadelt Judas Ischariot mit lebhaften Geberden die Verschwendung der Sünderin. Jesus entgegnet ihm, indem er gleichsam zur Bekräftigung seiner, die Büfserin rechtfertigenden Worte die Hand erhebt: „Warum fügt ihr Leid diesem Weibe zu? Sie hat ein gutes Werk an mir gethan; denn Arme habt ihr allezeit, mich aber habt ihr nicht allezeit bei euch. Denn dafs sie diese Salbe über meinen Leib ausgofs, dafs hat sie zu meinem Begräbnifs gethan. Wahrlich, ich sage euch, in der ganzen Welt, wo immer man dieses Evangelium predigen wird, da wird man auch ihr nachrühmen, was sie an mir gethan hat." (Matth. XXVI, 10—13.)

Das zweite Bild zeigt, wie Lazarus aus seinem Grab Jesus die Hände entgegenstreckt, und der Herr die Worte spricht: „Lazarus komm heraus". Magdalena kniet mit gefalteten Händen daneben in einer Stellung, welche ganz Dankbarkeit gegen den göttlichen Meister ausdrückt. Ein Jude steht ihr gegenüber, weiter nach hinten erscheinen der heilige Johannes und Martha, die Schwester des Lazarus. Aufser diesen sehen der Szene noch drei andere Personen zu, von denen eine ein langes Gewand und eine breitrandige, an einen Kardinalshut erinnernde Kopfbedeckung trägt. Vermuthlich hat der Künstler in ihr einen Priesterfürsten dargestellt.

Diese beiden Gruppen sind weder durch einen Strebepfeiler, noch durch ein Säulchen getrennt, eine keineswegs zufällige, vielmehr in dem Feld rechts sich wiederholende Anordnung, welche aber verhindert, dafs jedes Bild zu seiner vollen Geltung kommt.

Das Mittelfeld ist dem grofsen Drama der Kreuzigung geweiht. Zahlreiche Einzelheiten sind in ihm vereinigt. Im Vordergrunde kniet baarhäuptig, in voller Rüstung, ein junger Edelmann, der in seiner Linken einen leider nicht mehr vorhandenen Gegenstand hält, und dessen Rechte gänzlich fehlt. Die Rüstung dieses Ritters, in welchem wir den Stifter des Schreines erblicken dürfen, war weifs mit goldenen Verzierungen. Das Silber ist aber oxydirt und leicht glänzend schwarz geworden. Den Junker zeichnet

jugendliche mit Schüchternheit gemischte Anmuth aus, welcher in kriegerischer Rüstung zu begegnen uns wundert. Neben dem Stifter sehen wir den hl. Petrus mit den Schlüsseln. An den Betschemel des Ritters lehnt sein Wappenschild mit einem Turnirhelm, aus dem ein Einhorn hervorwächst. In ihrer etwas gebückten Haltung reizend aufgefafst ist die edle Dame, welche ihrem befohlene, deren Wappenschild an einem blätterlosen Strauch hängt.

Im Mittelgrund sehen wir Christus am Kreuze zwischen den aus dem Felsen aufragenden Kreuzen der beiden Schächer. Maria sinkt einer der heiligen Frauen und dem hl. Johannes in die Arme. Maria Magdalena kniet am Fufse des Kreuzes und erhebt mit einer ausdrucksvollen



Manne gegenüber kniet. Sie trägt den „hennin", eine hochspitzige Haube, unter welcher ein Schleier über die Schultern herabfällt. Ihr am Hals ausgeschnittenes, mit schwarzen Aufschlägen besetztes, rothes Brokatkleid fliefst in langen Falten um ihre anmuthige Gestalt. Sie blättert träumerischen Blickes in einem aufgeschlagenen Gebetbuch. Neben ihr steht Maria Magdalena, eine in Stellung und Ausdruck reizende Figur. Sie neigt sich fürsorglich gegen ihre Schutz-

Geberde die Arme zu Jesus. Rechts spornt ein Reiter sein Pferd; auf der anderen Seite schickt sich Longinus an, dem Herrn die rechte Seite zu öffnen. Hinter dem Kreuze hält zu Pferde ein Beamter, der sich durch ein in der Hand gehaltenes Abzeichen charakterisirt. Er ist augenscheinlich beauftragt, der Kreuzigung beizuwohnen. Ein jüdischer Reiter legt, Christus zugewendet, den Finger an das Auge. Der Hintergrund ist mit neugierigen oder schmähenden

Gaffern angefüllt. In dem Baldachin über diesem Mittelfeld sehen wir den hl. Petrus mit den Himmelsschlüsseln und einem aufgeschlagenen Buch. Im Felde zur Rechten sehen wir die Pietà: Maria hält in ihrem Schoofs den Leichnam ihres Sohnes. Der hl. Johannes, Maria Cleophae, Joseph von Arimathia und Nikodemus stehen bewegt daneben. Die benachbarte Gruppe stellt die Auferstehung dar. Der Engel steht auf dem vom Grabe abgewälzten Grabstein und zeigt den heiligen Frauen die leere Höhlung. Das Erstaunen dieser und die Bestürzung der Soldaten sind von dem Bildhauer vortrefflich verstanden.

Das Denkmal[1]) ist in seinem architektonischen Theil eins der best angeordneten, welches jemals aus einer brabantischen Werkstatt hervorgegangen ist. Die Baldachine und alle architektonischen Einzelheiten zeugen sowohl von dem Geschmack dessen, der sie entworfen hat, wie von der Geschicklichkeit des Verfertigers. Die Bilder würden jedoch viel gewonnen haben, wenn die einzelnen Gruppen getrennt worden wären. Der Zuschauer mufs diesem Fehler der Anordnung nachhelfen, und seine Mühe wird ihn nicht verdriefsen.

Unter den fünfzig Figuren der Gruppen befinden sich einige von höchstem Reiz, so die Bildnisse der Stifter, die meisten Personen der Kreuzabnahme, die Engel und die heiligen Frauen der Auferstehung. Die Gewänder umhüllen gefällig und weich die Gestalten, deren Wuchs gut aufgefafst ist. Wohl befremdet uns Manches an der allzu gedrängten Komposition, so, dafs der Reiter sein Pferd ohne Rücksicht auf die Stifterin antreibt; so, dafs unter den Juden, Zuschauern und Soldaten manche mehr possirliche als natürliche Gestalten sich befinden.

Der Altarschrein schliefst sich nach seinem Wesen und Charakter jener mächtigen Schule an, welche sich unter dem Einflusse Roger's van der Weyden bildete. Seine Entstehung läfst sich auf die Jahre 1465—75 feststellen.[2]) Schon als er uns nur durch die Photographie bekannt war, zögerten wir nicht, ihn einer Brüsseler Werkstatt zuzuschreiben. Die Gründe, auf welche wir diese Annahme stützten, waren kurz folgende:

[1]) Wir machen den Leser darauf aufmerksam, dafs das photographische Cliché angefertigt wurde, ehe man den einen Häscher wieder an seinen Platz gebracht hatte.

[2]) Der architektonische Rahmen ist vor Kurzem restaurirt und theilweise wieder vergoldet worden. Die Gruppen haben theilweise ihre farbige Bemalung verloren.

1. Die vielen verwandten Züge mit den plastischen und architektonischen Theilen der Altarblätter von Léau, von Ambierle bei Roanne (Frankreich) und von Herenthals, sowie mit einzelnen Gruppen des Brüsseler Museums, alles Werke von Brüsseler Herkunft.

2. Ein noch entschiedeneres Zeichen: das wiederholte Vorkommen des Zirkels, der Marke der Brüsseler Bildschnitzer, welche auf den Brettern der Seitenfelder wiederholt eingestempelt und hier abgebildet ist.[3])



3. Wie wir sehen werden, bestimmte Beziehungen der Stifter zu der brabantischen Stadt.

Die an den Betschemel gelehnten Wappen lehren uns nämlich, dafs Claudio Villa und Gentina Solaro[4]) Angehörige zweier piemontesischer Familien, die Stifter sind. Der Edelmann führt: *„bandé d'or et d'azur chargé de trois étoiles d'or timbré d'un casque de Tournoi ayant pour cimier une licorne"*, während die Dame ein an einem Strauch aufgehängtes Wappenschild führt: *„parti les armes de son mari, parti celles de sa maison à savoir: d'azur à trois bandes échiquetées d'or et de gueules."* Unter jeder Abtheilung des Altarschreines ist zwei Mal nebeneinander die Devise der Villa: *„Droit et Avant"* wiederholt, und um über ihre Bedeutung keinen Zweifel walten zu lassen, jedesmal ein mit einem Bändchen verzierter Pfeil hinzugefügt. Das Wappen ist aufserdem unter jedem der drei Felder auffällig angebracht.

Der Devise der Villa hätte die der Solaro entgegengestellt werden können, welche lautete: *„Tel fiert qui ne tue pas."*

Claudio Villa hatte Beziehungen zu Brüssel, wo einer seines Geschlechts Bankier war, wie wir aus einem Verzeichnifs der 1383 in der Kirche des hl. Jacob zu Caudenberg gegründeten Bruderschaft des hl. Kreuzes erfahren. Diese in der Königl. Bibliothek vorhandene Aufzeichnung[5]) ist 1462 auf Befehl von Giles Staël, Abtes des hl. Jakob zu Caudenberg und der anderen Wür-

[3]) Wir haben schon früher die Bedeutung dieser Stempel erklärt. (Siehe „Recherches sur la sculpture brabançonne" »Memoires des antiquaires de France« 1892.)

[4]) Rietstap »Armorial général«.

[5]) Manuskript 21779.

denträger der Bruderschaft niedergeschrieben worden. Unter den Tausenden von Namen, welche sie enthält,[6]) bemerken wir folgende: Philipp, Herzog von Burgund, Adolph, Herr von Cleve und von Ravenstein, seinen Sohn, Monseigneur Philipp, Anton, Bastard von Brabant; die Offiziere des herzoglichen Hofes; Künstler, wie Roger van der Weyden, und zu unserm nicht geringen Erstaunen: Adriaen de Villa Lombaert, Petrus de Villa Lombaert te Brussel.

Die mächtigen Herzöge von Burgund waren sehr prachtliebende Herren und mufsten oft die Hülfe jener durch die Hofhaltung nach Brüssel gelockten, wenig Vertrauen erweckenden Geldleiher in Anspruch nehmen. Von diesen fremden Wechslern wurde das Volk hart ausgesogen. Es erhob wiederholt bittere Klagen, so dafs sich schon um 1450 Philipp der Gute veranlafst sah, die Eröffnung neuer Wechselgeschäfte nicht mehr zu gestatten und das Versprechen zu geben, die bestehenden Leihhäuser streng überwachen zu wollen. Ob sein Eingreifen sehr erfolgreich gewesen, ist sehr fraglich. Es war schon früher einmal nothwendig, gelegentlich eines Falles, bei welchem das Unrecht nicht gerade auf Seiten der Wucherer war.[7])

Im Jahre 1449 liefs Herzog Philipp einen Unglücklichen, der piemontesische Bankiers betrogen hatte, wieder in Freiheit setzen, und merkwürdigerweise ist es Pierre de Villa, der in den »Archives du Nord« als betrogen genannt wird: „Begnadigung für Guillaume Cathul, einen armen jungen Burschen, Schreibers und Dieners des Bon de Villa und des Pierre de Villa, Inhabern eines Leihhauses in Courtray, von welchem Cathul zu seinem eigenen Vortheil entliehen hatte, weswegen er gefangen gehalten wurde." Dieser Pierre de Villa wird mit Petrus de Villa eins sein, und wir glauben annehmen zu dürfen, dafs er Courtrai verliefs, um sich in Brüssel niederzulassen, wo die glänzende Hofhaltung der Herzöge ein fruchtbares Feld für Handelsbestrebungen aller Art bieten mufste.[8]) Aber in dieser Stadt entstand eine Bewegung gegen das Treiben der Wucherer, und 1619 wurde das erste Leihhaus dort eröffnet. Schon früher hatte die Geistlichkeit der öffentlichen Meinung Genugthuung gegeben und im Geiste der Kirche den Wucher scharf getadelt. An dieses Vorgehen knüpft sich die Entstehungsgeschichte des Brüsseler Friedhofes St. Martin, welcher sich an der Stelle der jetzigen Rue du Parchemin befand und nach M. A. Wauters wahrscheinlich als Ruhestätte der Opfer von Epidemien, jedenfalls aber für die Wucherer benutzt wurde, durch welche Verwendung sich der einem Platze dieses Viertels laut einer Verfügung von 1566 verliehene Name des Lombaert graef[9]) erklärt. Es war gewissermafsen der Friedhof für die Ausgestofsenen und Verachteten, zu denen damals auch die Geldverleiher und Wechsler gehörten. Wenige Jahre nach Begründung der ersten Pfandleihanstalt, 1623, wurde der Kirchhof in ein Asyl der „Abbaye de Parc" einbezogen.

Unsere Abschweifung wird dem Leser eine Vorstellung von der Lage der Geldverleiher in Brüssel gegeben haben. Sicherlich hatten die Stifter des Altarschreines durch Adrien und Pierre de Villa Beziehungen zu dieser Stadt.

Claudio Villa, der jugendliche Stifter, war Herr von Cinzano, Mitlehnsherr von Villastellone und Corveglia und Angehöriger einer alten aus Chievi stammenden Familie. Er war Sohn des Addonins, der von 1390—1430 lebte und der Cremondina Broglia. Er heirathete Gentina Solaro, die Tochter des Faraon Solaro, Herrn von Maretta. Er war der Einzige seines Hauses welcher im XV. Jahrh. eine Solaro heimführte, so dafs über seine Persönlichkeit kein Zweifel bestehen kann. Claudio de Villa und sein Bruder Pietro, Herr von Rivalba und Mitlehnsherr von Corveglia hatten, wie gesagt, Beziehungen zu Flandern und Brabant. 1448 machte Claudio Ankäufe in Ypern; daselbst heirathete sein Bruder Philipp eine Margarethe Sandegheim.[10])

Ueber die Familie Sandegheim Näheres zu erfahren, ist uns nicht möglich gewesen. Nur haben uns einige Kenner alter flandrischer Familiengeschichte Zweifel über die Richtigkeit des Namens ausgedrückt. Nach ihrer Meinung

[6]) »Revue d'Histoire et d'Archéologie« Bd. II, Artikel von Charles Ruelens über die Bruderschaft des h. Kreuzes zu Brüssel.

[7]) »Histoire du commerce en Belgique« I., II. S. 131. »Inventaire des archives du royaume de Belgique« III., 4.

[8]) »Inventaire des archives du Nord« I., 10 S. 185.

[9]) Siehe die Mittheilungen von Herrn Georg Cumont in dem »Bulletin de la Société d'Antropologie de Bruxelles« Bd. II S. 55.

[10]) Dem Herrn Grafen A. Pensa de Marsaglia sind wir wegen mancher interessanten Belehrungen zu grofsem Dank verpflichtet, dem wir hiermit Ausdruck geben.

müfste es eher heifsen: Landeghem, welcher Ortsname des Verwaltungs- und Gerichtsbezirks Gand mit oder ohne das Bindewort Van ein häufiger Geschlechtsname ist.[11])

Hat Claudio Villa nach seiner Verheirathung in Belgien gelebt? Im verneinenden Falle wäre Pietro de Villa der Auftraggeber des Altarblattes, welches nach der Kleidung der dargestellten Personen, wie gesagt, gegen 1465—1475 angefertigt sein mufs.

Es wird dem Leser aufgefallen sein, dafs die Stifter nicht von ihren Namenspatronen, sondern von Petrus und Maria Magdalena begleitet sind. Die Wahl dieser Heiligen ist nicht willkürlich, denn wir treffen sie auch auf einem Triptychon des Kölner Museums, auf dessen Klappthüren zu unserer Ueberraschung gleichfalls Claudio und Gentina dargestellt sind, wie sich nach den mit unserem Brüsseler Altarblatt übereinstimmenden Wappen feststellen liefs.

Auf dem Kölner Triptychon[12]) ist Claudio Villa nicht mehr der schüchterne Junker des Brüsseler Altarblattes, nur die Augen blicken noch lebhaft wie früher unter den halb geschlossenen Lidern hervor. Er ist kahlköpfig und ein alter Mann geworden, der sich fröstelnd in seinen pelzverbrämten Mantel hüllt, und Gentina Solaro, welche auf dem gegenüberliegenden Flügel kniet, zeigt ein abgemagertes, fast unter der weifsen Haube verschwindendes Antlitz. Ohne das Wappen neben ihr würden wir sie nicht als die anmuthige, in der Blüthe ihrer Jahre dargestellte Stifterin des Brüsseler Altarblattes erkennen. Beider Alter steht zu dieser früheren Darstellung in richtigem Verhältnifs, da das Kölner Triptychon aus dem Ende des XV. Jahrh. stammt.

Wir glauben, dafs es nur aus den Flügeln eines ursprünglich vollständigen Altarblattes besteht, und dafs Reliefdarstellungen das Mittelfeld füllten. Die Szenen aus der Legende des hl. Petrus und unserer lieben Frau vom Schnee bildeten Seitentheile zu einem Mittelstück mit der Leidensgeschichte des Herrn oder mit Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau. Ob dem so war? Jedenfalls darf man annehmen, dafs die Bilder Brüsseler Ursprungs sind. Domherr Schnütgen hat sehr richtig bemerkt, dafs sie von einem Künstler zweiten Ranges herrühren und den Einflufs von Dirk Bouts vermuthen lassen, welcher bis 1479 in Löwen lebte und zwei Söhne, Dirk und Albert, hinterliefs. Beide waren ebenfalls Maler, so dafs die Annahme nahe liegt, das dem Ende des XV. Jahrh. angehörende Kölner Triptychon möchte einen von ihnen zum Urheber haben. Aber es lassen sich hierfür keine Beweise erbringen, und die Frage mufs ungelöst bleiben.

Wir wissen jedoch wenigstens mit hinreichender Sicherheit, wer die Besteller sowohl unseres Brüsseler Altarschreins wie des Kölner Triptychons gewesen sind.

Brüssel. Joseph Destrée.

[11]) In dem heraldischen Lexikon von Migne wird eine Familie dieses Namens erwähnt.

[12]) Ein niederländisches Flügelbild aus dem Ende des XV. Jahrh. Mit Lichtdruck von A. Schnütgen. »Zeitschrift für christl. Kunst« II. Jahrg., Heft II, Sp. 49—54. Dieses Altarbild wurde 1885 in Florenz erworben und 1889 dem Wallraf-Richartz-Museum zu Köln überwiesen.

Die Glocken der Liebfrauen-(Ueberwasser-)Kirche zu Münster i. W.[1])

Mit 3 Abbildungen.



ie Liebfrauen- oder Ueberwasserkirche zu Münster birgt in ihrem mächtigen Thurme fünf Glocken, von denen drei datirt sind.

Die jüngste — es ist die zweitgröfste — gehört dem Jahre 1658 an. Dieselbe mifst 78 *cm* in der Höhe, 93 *cm* im unteren Durchmesser. Sie trägt in lateinischen Majuskeln folgende Inschrift: *S. Johanne clamans in deserto sis noster patronus + Maria von Droste abattissa· Johannes Thier decanus. Lubertus Meier. Henricus Nunningk provisores. Anno 1658.* Gegossen ist die Glocke von dem aus Lothringen stammenden Giefser Johann Paris, einem Franzis-

[1]) Die Besprechung der verdienstvollen Arbeit Schönermark's im IV. Jahrg. dieser Zeitschrift (Sp. 59 ff.), in der ich eine kurzgefafste Darlegung der Geschichte und Technik des Glockengusses gab, sollte, wie ich dabei bemerkte, zugleich die Einleitung zu einer Reihe von Einzelbeiträgen zur Glockenkunde bilden. Später als ich gedacht, kann ich damit beginnen. Ich bemerke dazu, dafs ich bei der Auswahl nicht nach bestimmten Prinzipien verfahren, sondern die einzelnen Aufsätze in loser Folge aneinanderreihen werde.

kaner-Laienbruder, dem im Münsterlande eine Reihe von Glocken ihre Entstehung verdankt; ich nenne u. a. Südkirchen bei Werne (1633), Albachten (1651), Seppenrade und Olfen (1654), Boesensell (1655).[2] Eine Eigenthümlichkeit dieses Giefsers, sowie seines mit ihm gleichzeitig thätigen Bruders Anton Paris besteht darin, dafs sie ihre Glocken mit Salbeiblättern zu verzieren pflegten. So ist denn auch bei dieser Glocke, die mit dem Bildnifs Johannes des Täufers und mit einem Kreuze geschmückt ist, letzteres mit Salbeiblättern umgeben und ebenso ist die Haube mit solchen verziert. Die Abdrücke derselben sind so fein und zart, dafs der Abgufs nur nach den natürlichen Blättern erfolgt sein kann. Dieselben wurden auf das Hemd der Glocke aufgeklebt und drückten sich so in den Mantel ein, bei dessen Ausbrennen sie dann verkohlten.[3])

Die nächstälteste Glocke stammt aus dem Jahre 1613. Bei einer Höhe von 51 *cm* hat sie einen Durchmesser von 71 *cm*. Sie dient als Uhrglocke. Ihre ebenfalls in lateinischen Majuskeln hergestellte Inschrift hat folgenden Wortlaut: *Anno 1613 ist die Klocke dem Kerspel zu Ueberwasser zu guiten verordnet und gegossen worden. Si Deus pro nobis quis contra nos.*

Fast zwei Jahrhunderte älter sind die drei übrigen Glocken. Freilich ist nur eine derselben, die gröfste des Geläutes, inschriftlich datirt; die beiden anderen — die dritt- und viertgröfste Glocke — entbehren wie jeder Verzierung so auch jeder Inschrift.[4]) Form und Charakter derselben bekunden aber, dafs sie gleichzeitig mit der gröfsten Glocke von demselben Meister gegossen worden sind und gehören sie darnach wie diese dem Jahre 1415 an. Die in gothischen Minuskeln hergestellte und am oberen Rande dieser Glocke angebrachte Inschrift lautet nämlich: *Gloria, laus et honor tibi sit rex Christe redemptor. a. d. m. cccc. XV.*

Diese Glocke ist nicht nur die weitaus interessanteste der Liebfrauenkirche, sie nimmt überhaupt unter den Glocken eine bedeutsame Stellung ein. Denn obgleich nicht von ungewöhnlich grofsen Abmessungen — sie hat einen Durchmesser von 1,31 *m* bei einer Höhe von 1,10 *m* — ist sie verziert mit zwei Reliefdarstellungen von selten vorkommender Gröfse; die eine derselben zeigt die Verkündigung der Jungfrau (Fig. 1a u. 1b), die andere die Gottesmutter mit dem Kinde (Fig. 2). Die Höhe der Reliefs, die bei allen drei nur ganz unwesentlich voneinander abweicht, beträgt im Durchschnitt 45 *cm*. Das sind Abmessungen, zu der mir mit Ausnahme einiger von Gerhard de Wou gegossenen Glocken (wie der Gloriosa zu Erfurt und einiger anderer im Dome von Utrecht), Gegen-

Das Ziel, welches ich im Auge habe, ist nämlich nicht so sehr, die Entwickelung der Glockengiefserei in den verschiedenen Jahrhunderten an einzelnen Beispielen zu beleuchten, als vielmehr zu zeigen, dafs die Bedeutung der Glocken für die allgemeine Kunstgeschichte bis jetzt noch immer viel zu wenig gewürdigt wird. Wie wenig Aufmerksamkeit ihnen von den Kunsthistorikern bislang geschenkt wurde, darauf habe ich schon in dem eben erwähnten Aufsatze hingewiesen, aber auch in den Inventarisationswerken, diesen gegenwärtig im Vordergrunde der kunstwissenschaftlichen Litteratur stehenden Veröffentlichungen, sind sie fast durchweg wie die reinen Aschenbrödel behandelt. Die Inschriften werden jetzt zwar zumeist verzeichnet; man mufs aber oft gar lange blättern, um Angaben über die Gröfsenverhältnisse zu finden, denn mit den gewöhnlichen allgemeinen Bezeichnungen, wie grofse, mittlere, kleine Glocke ist doch beim besten Willen nichts anzufangen. Zu den gröfsten Seltenheiten aber gehört die Mittheilung von Abbildungen des ornamentalen und figürlichen Bildwerkes, mit dem so manche Glocke des Mittelalters wie der Renaissance geschmückt ist. Nicht zu verwundern ist es deshalb, dafs noch immer so viele formvollendete Glocken und zwar häufig genug unter den nichtigsten Vorwänden in den Schmelzofen wandern.

Das mufs aber anders werden. Der Zerstörung der Kunstwerke mufs auch auf diesem Gebiete ein Ziel gesetzt werden und das beste Mittel dafür dürfte darin liegen, dafs man durch Alter, Kunst und Schönheit ausgezeichnete Glocken zur allgemeinen Kenntnifs bringt und sie damit in den wirksamen Schutz der öffentlichen Meinung stellt.

Möchten recht viele Leser durch die folgenden Artikel zu thätiger Mitarbeit an diesem schönen Werke veranlafst werden!

Heinrich Otte, auf dessen »Glockenkunde« ich bezüglich der Litteraturangaben verwies, ist nun gestorben (vgl. »Zeitschr. f. christl. Kunst« III, 291). Als letzte Frucht seines thätigen und verdienstreichen Lebens ist nach seinem Tode noch eine dem gleichen Gegenstande gewidmete Abhandlung erschienen, die unter dem Titel „Zur Glockenkunde, nachgelassenes Bruchstück" in dem Schriftchen »Zur Erinnerung an Heinrich Otte« von Wernicke (Halle 1891) herausgegeben worden ist. Es mag bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, dafs auch Otte (vgl. S. 31) der de Rossi'schen Datirung der Glocke von Canino nicht beitritt (vgl. »Zeitschr.« IV, 61, Nr. 6).

[2]) Ueber Paris vgl. Nordhoff „Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen den Rheinlanden und Westfalen", »Bonner Jahrbücher«, Heft 53, 54, S. 97.

[3]) Vgl. Otte »Glockenkunde«, S. 136.

[4]) Die drittgröfste Glocke hat bei einer Höhe von 77 *cm* einen Durchmesser von 91 *cm*; die viertgröfste mifst 69 zu 83 *cm*.

stücke nicht bekannt sind. Man begnügte sich, wenn man Figuren von solcher Gröfse zur Darstellung bringen wollte, zumeist damit, die Figuren in Umrissen herzustellen, die in den Mantel eingeritzt wurden. Dieses Verfahren, welches bis in das XV. Jahrh. in Uebung blieb, bot gegenüber den Figuren in Relief den Vortheil, dafs eine nachtheilige Einwirkung auf den harmonischen Klang dabei vollständig ausgeschlossen war. Aus diesem Grunde halten auch gegenwärtig — wenigstens in Deutschland — die besseren Glockengiefser den Schmuck der Glocken in möglichst bescheidenen Grenzen, indem sie ihn fast ausschliefslich auf ein mehr oder minder verziertes Inschriftband am oberen Mantelrande und eine sich in mäfsigen Grenzen bewegende Profilirung des Schlagringes beschränken.

Die Verkündigungsgruppe (Fig. 1a u. 1b) besteht aus zwei völlig getrennt gehaltenen Figuren.

Der Engel ist dargestellt in langem, über den Hüften geschürztem Gewande, dessen Aermel sich enge an das Handgelenk anschliefsen. Eine steife, aufrecht stehende Borte bildet den Kragen. In schlichten Falten fällt das Gewand herab: dies, sowie die in Ruhe herniedergesenkten Flügel zeigen, dafs der Bote des Himmels sein Ziel erreicht hat: mit übereinandergekreuzten Händen verneigt er sich vor der Jungfrau. Der Oberkörper ist gegenüber der sonstigen Haltung etwas verdreht, im Uebrigen aber ist die Stellung, soweit das in dem schwachen Relief möglich war, lebenswahr wiedergegeben.

Als Attribut seiner Sendung trägt der Engel ein Schriftband, welches sich um eine, einem Scepter gleich getragene Lilie schlingt. Die Lilie, sowie namentlich auch die Flügel, sind ganz naturalistisch gehalten.

Mit scheu zurückgebogenem Oberkörper steht die Jungfrau da, den Kopf leicht nach vorne gesenkt; die Rechte auf den leicht aufgerafften Mantel gelegt, hält sie in der herabgesunkenen Linken das Buch, in dem sie soeben gelesen, und lauscht der göttlichen Botschaft. Die vorliegenden Abbildungen, die nach Photographien von Gipsabgüssen [5]) hergestellt sind, lassen die Spuren der mehrfachen Uebertragung zwar nicht verkennen, gleichwohl aber treten die edel gebildeten Züge des jungfräulichen Gesichtes deutlich genug hervor. Charakteristisch für die Zeit sind die schlankgebildeten schmalen Hände; ebenso das Gewand, das hochgegürtet



Fig 1a. Fig. 1b. Fig. 2.

Reliefs der grofsen Glocke der Liebfrauen-(Ueberwasser-)Kirche zu Münster i. W.

[5]) Die nach Thonabdrücken hergestellten Gipsabgüsse verdanke ich dem bekannten, leider so früh verstorbenen Bildhauer Fleige von Münster.

in schweren, nur leicht geschwungenen Falten herunterfällt. Künstlicher ist der leichte Mantel drapirt, der am Halse von einer Agraffe zusammengefafst ist und in vielfachen Umschlagungen die Unterseite zeigt.

Noch reicher ist die Gewandbehandlung bei der dritten Figur (Fig. 2), der Gottesmutter mit dem Kinde. Einem Kopftuch gleich ist hier der Mantel auf das Haupt der Jungfrau gelegt; er wird von den Armen aufgehoben und hängt in mehr horizontaler Fältelung vor der Brust herab, so dafs das Untergewand erst von den Knieen an sichtbar wird. Während in der Verkündigungsszene die Jungfrau barhaupt dargestellt ist, erscheint sie hier als die Himmelskönigin, das Haupt mit einer reichen Zackenkrone geschmückt, deren Reif zugleich dazu dient, den Mantel festzuhalten. Recht natürlich ist die Haltung des freilich etwas klein ausgefallenen Christuskindes, wie es nach dem Apfel greift, den die Mutter ihm darreicht.

Wenn der Giefser der Glocke sich genannt hätte, so würden wir in seinem Namen muthmafslich auch den des Künstlers kennen, der die Reliefbilder geschaffen hat. Jedenfalls sind sie eigens zu dem Zwecke der Anbringung auf Glocken modellirt worden. Jhr Schöpfer war sich bewufst, dafs Reliefs von solcher Gröfse auf den Glockenmantel, wenn die Klangwirkung keine Einbufse erleiden sollte, möglichst flach gehalten werden mufsten; er ist deshalb auch bei den am stärksten vortretenden Theilen, wie den Köpfen, den Knieen, der Krone u. s. w. nicht über einen Vorsprung von $1\frac{1}{2}$ *cm* herausgegangen, aber die schöne, kräftige Bildung der breit gestalteten Figuren läfst kaum die Schwierigkeiten ahnen, deren der Künstler dabei hat Herr werden müssen.

Die obere Randverzierung bildet ein flott stilisirtes Weidenblatt-Ornament, das einen kräftigen Rundstab umrankt. Es zeigt dieselbe Breite und flache Behandlung wie die Reliefs.

Die hier beschriebene Glocke findet ihr Gegenstück in einer in der Marktkirche zu Lippstadt befindlichen Glocke, die inschriftlich auf das Jahr 1417 datirt, also zwei Jahre nach der der Liebfrauenkirche entstanden ist und genau dieselben Relief-Bildwerke wie die Münsterische Glocke aufweist. Bei dieser Uebereinstimmung in Zeit, Form und Schmuck kann kein Zweifel darüber herrschen, dafs uns in diesen Glocken von Münster und Lippstadt Werke eines und desselben Giefsers erhalten sind. Weitere Glocken desselben sind mir zwar nicht bekannt geworden: die Hoffnung ist aber nicht unberechtigt, dafs solche gelegentlich der Inventarisirung der westfälischen Kunstdenkmäler, mit deren Veröffentlichung dem Vernehmen nach nun auch in Bälde begonnen wird, nachgewiesen werden. In dem Falle wird dann vielleicht auch der Name des Giefsers und Künstlers an's Licht kommen.

Freiburg i./S. W. Effmann.

Romanischer Bronzeleuchter im ungarischen Nationalmuseum.

Mit Abbildung.



Der hier von der Seite abgebildete Bronzeleuchter ist vor Kurzem in dem Komitat Szabolcs gefunden und für das ungarische Nationalmuseum erworben worden. Gemäfs den mir zugesandten Angaben beträgt seine Höhe 20,2 *cm*, seine gröfste Länge 14,7 *cm*. Offenbar besteht er in einem einzigen Gufsstück, welches aus der verlorenen Wachsform, also nur in einem Exemplar gewonnen ist. Der Zusammenhang des Ganzen ist nur an einer Stelle wenig merkbar unterbrochen, nämlich an dem Ausläufer des den Rücken bekrönenden Rankenzuges, und diese kleine Trennung dürfte schon bei dem Erkaltungsprozefs erfolgt sein. Vorne bilden die stämmigen gespreizten Beine, hinten die nach unten gezogenen dünnen Flügelendigungen den Untersatz, und der Umstand, dafs diese ganz unverkürzt, sogar unverbogen sich erhalten haben, beweist die Schonung, die das Geräth stets erfahren hat, bezw. seinen spärlichen Gebrauch. An sich in Form und Technik ein etwas rohes Machwerk, hat es mit der Feile einige Bearbeitung erfahren. Die Verzierungen, welche der Meifsel zur Markirung der Flügelfedern und zur Dekoration des Unterkörpers ihm beigebracht hat, gehen auch über den Rahmen des Handwerksmäfsigen nicht hinaus. Diese primitive Behandlung rechtfertigt aber keinerlei Schlüsse in Bezug auf Ursprungszeit oder Ort. Der Gelbgufs

hatte in ganz Deutschland schon im XI. Jahrh. einen hohen Grad der Vollendung erreicht, aber neben vereinzelten gut modellirten und sauber durchgeführten Gebilden, als welche aufser den sehr verbreiteten kleinen und auch grofsen Leuchtern, namentlich Aquamanilien, Christuskörper, Reliquiare in Frage kommen, erscheinen überall zahlreiche Handwerksprodukte und diese überwiegen noch in den beiden folgenden Jahrhunderten, aus denen die meisten derartigen Gegenstände herrühren. Sie bilden den Löwenantheil des aus der romanischen Periode stammenden Metallgeräthes, und die Liebhaberei der Sammler hat sie in den letzten Jahrzehnten derart bevorzugt, dafs ihre Preise eine grofse Steigerung erfahren, natürlich auch die Fälscherkünste zu üppiger Thätigkeit verlockt haben. Die phantastische Gestaltung dieserGeräthe, besonders die überaus geschickte Verwendung der Thierwelt, wie Drachen, Eidechsen u. s. w. mag zu dieser auf dekorativen Rücksichten beruhenden Bevorzugung hauptsächlich beigetragen haben. So häufig aber diese komplizirten Thierverschlingungen begegnen, die zum Theil wahre Meisterwerke des Kunstgusses sind, so selten finden sich einzelne der Natur oder der Sage angehörige Figuren als Lichtträger, und bei diesen wächst der Lichtteller in der Regel aus einer Versenkung des Rückens heraus. Löwen, Drachen, Centauren erscheinen vereinzelt als solche Lichtträger, wie sie auch den Aquamanilien als Vorbilder gedient haben. Für die Wahl gerade dieser Thiere überall tiefere symbolische Gründe anzunehmen, dürfte über das Ziel hinausschiefsen; ihre phantastische Erscheinungsart genügte, um sie für diesen Zweck zu verwenden. Selbst für das Fabelwesen, aus welchem in dem vorliegenden Falle aufsergewöhnlicher Weise ein Leuchter konstruirt worden ist, wird es nicht nöthig sein, nach sinnbildlichen Ursachen zu forschen. Die Sirenen, welche vom Propheten Isajas (XIII, 22) als die Bewohner des verwüsteten Babylon bezeichnet werden, sind aus der heidnischen Kunst in die christliche herübergenommen worden und der „Physiologus“ beschreibt sie als aus Weib und Fisch oder aus Weib und Vogel bestehende Wesen, die durch ihren verführerischen Gesang die Schiffer anziehen, einschläfern und in ihre Gewalt bringen. Um dämonische Wesen also handelt es sich, und wenn sie zu Lichtträgern degradirt werden, so mag immerhin der Gedanke, dafs Christus, der als das wahre Licht in die Welt gekommen ist, sie überwunden hat, dazu angeregt haben.— Dafs die Ranke, welche den Rücken sehr glücklich verziert um sich zum Lichtteller zu entwickeln, zugleich von den Händen der Sirene gehalten wird, ist eine sehr geschickte Lösung, zu der mir nur wenige Analogien bekannt sind. — Auf diese Weise gewinnt der vorliegende Leuchter ein besonderes Interesse, der ganz gut in dem Lande, in welchem er neuerdings zu Tage getreten ist, auch entstanden sein kann, aber, bei dem ihn auszeichnenden Realismus, wohl nicht vor dem Schlusse der romanischen Periode. Schnütgen.



Bücherschau.

Der Meister der Liebesgärten. Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden von Max Lehrs. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. Dresden 1893, Druck und Verlag von Bruno Schulze.

Durch diese in jeder Hinsicht abgerundete Studie hat der auf dem Gebiete der Geschichte des Kupferstichs so erfolgreich thätige Verfasser ein neues Verdienst sich erworben, indem er sämmtliche Blätter eines der frühesten Meister unter Beifügung der Abbildungen zusammengestellt und beschrieben, sowie neue Lichtblicke eröffnet hat auf den niederländischen Ursprung des Kupferstichs. Zu den durch Alter und Eigenart hervorragendsten Vertretern desselben zählt der von Passavant zuerst sogen. „Meister der Liebesgärten" (d. h. von 2 Darstellungen jugendlicher, in einem Minnegarten harmlosem Spiel sich überlassender Liebespaare). Von den 4 Stichen, die Passavant aufserdem noch für ihn reklamirt, erachtet Lehrs nur einen als probehaltig, glaubt aber noch 5 weitere, von Passavant als anonym behandelte Stiche auf ihn zurückführen zu dürfen, sowie noch fernere 9 Exemplare, die sich, wie jene als Unika in den verschiedensten Sammlungen befinden, so dafs sich eine Gesammtzahl von 17 ergibt. An eine genaue Analyse der Eigenart des noch etwas primitiven und harten Stechers knüpft der Verfasser eine gründliche Untersuchung über dessen Heimath und Schaffenszeit und kommt zu dem Resultat, dafs er in den Niederlanden unmittelbar vor der Mitte des XV. Jahrh. gearbeitet hat, denn in einer niederländischen Handschrift mit dem Datum 1448 befinden sich Miniaturmalereien, welche seinen Stichen nachgebildet sind. Die 3 niederländischen Handschriften, welche hier in Frage kommen, vergleicht der Verfasser eingehend mit 8 Kupferstichen des Meisters und dieser Vergleich fällt in alleweg zu Gunsten seines höheren Alters aus. Mit grofsem Interesse folgt man dem Verfasser auf den verschlungenen, aber klaren und zuverlässigen Wegen seiner Beweisführung und knüpft an dieselbe den Wunsch, es möchte ihm gefallen, auch noch andere Meister aus der Wiegenzeit des Kupferstichs so monographisch zu erläutern unter abbildlicher Beifügung ihres gesammten Nachlasses. S.

Vorträge über Orgelbau von L. A. Zellner. A. Hartleben's Verlag in Wien

Diese am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gehaltenen zehn Vorträge verfolgen den Zweck, zunächst den Organisten über den Bau und die Einrichtung seines Instrumentes zu unterrichten, damit er im Stande sei, bei vorkommenden Schäden der Orgel selbst Abhülfe zu treffen. Um diesen Zweck zu erreichen, hat der Verfasser die verschiedenen Konstruktions-Systeme in klarer und verständlicher Sprache erklärt und durch zahlreiche, dem Text beigegebene Zeichnungen die Einrichtungen möglichst anschaulich gemacht. Hierbei hat er die alte „Schleifenlade" am ausführlichsten behandelt, wohl aus dem Grunde, weil die meisten vorhandenen Orgeln nach diesem System gebaut sind und derzeit am häufigsten kleinere Reparaturen benöthigen. Das Kegelladensystem, welches in neuerer Zeit von den hervorragendsten Orgelbauern angewendet wird, und auch die vielfach ausgeführte Hängeventillade sind etwas kurz und knapp beschrieben. Dafür sind der Pneumatik, deren sich viele Orgelbauer in neuester Zeit theilweise mit grofsem Erfolg bemächtigt haben, zwei vollständige Vorträge gewidmet. Daneben werden ausführliche Aufschlüsse gegeben über die mechanischen Trakturen und die damit zusammenhängenden Theile, ferner über die pneumatischen Röhrentrakturen, über Koppeln, Kollektivzüge, Kombinationen, Schweller, Echowerk u. s. w. Auch die Beschreibung des Pfeifenwerkes bietet uns, trotz der gedrängten Kürze einen Einblick in das reiche und wechselvolle Gebiet der Klangfarben und Ton-Nüancen. Ferner sind die den Wind sammelnden und fortleitenden Theile: die verschiedenen Arten der Gebläse, die Regulatoren, Stofsfänger und Kanäle hinreichend erklärt. Von grofsem Nutzen sind die im Vortrage über „Erhaltung der Orgel" gegebenen Fingerzeige, die den Organisten hinweisen, wo plötzlich aufgetretene Störungen und allmählich eingeschlichene Fehler zu suchen sind und wie solche am einfachsten beseitigt werden können — vorausgesetzt, dafs dieselben nicht von der Art sind, dafs ein Eingreifen des Orgelbauers nöthig ist. Da zudem über Plan und Anlage der Orgel, über Gröfse, Gehäuse, Prospekt und Disposition einige praktische und zu beachtende Winke ertheilt werden, so verdient dieses Werk auch Beachtung von Seiten der Pfarrer und Kirchenvorstände.

Köln. Carl Cohen.

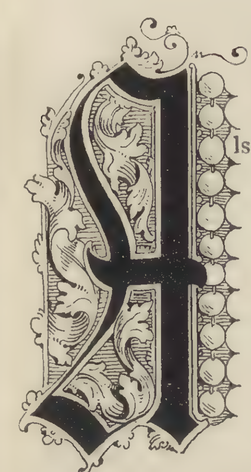
Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIII. siècle. Von diesem grofsen und glänzenden, im Verlag der Société St. Augustin erscheinenden Werke, auf dessen drei erste Hefte in dieser Zeitschrift bereits hingewiesen wurde, liegt nunmehr die IV. Lieferung vor. Sie enthält die farbigen Abbildungen von der Bekrönung eines aus dem Jahre 1409 oder 1410 stammenden, in seinem unteren Theil leider nicht erhaltenen Fensters, sowie von einem ganzen Fenster aus der Mitte des XV. Jahrh. und von zwei damascirten Teppichmustern aus dem Anfang des XV. Jahrh. Die erste zeigt herrlich gezeichnete Engelfiguren, die Wappen bezw. Musikinstrumente halten, ein sehr dankbares Motiv. — Die zweite stellt die Verkündigungsgruppe dar von St. Jakob dem Aelteren und St. Katharina flankirt, unter reicher Architektur und von Wappenschildchen bekrönt. Zwischen den ein komplizirtes Lilienmuster bildenden oberen Maafswerksträngen fliegen zahlreiche kleine den Oeffnungen sehr geschickt eingegliederte Engelfiguren in allerlei phantastischen Gestaltungen. — Die dritte bietet sehr brauchbare Ornamentmuster. Die Farbentafeln lassen in Bezug auf Zeichnung und Farbe nichts zu wünschen übrig. Der Text bringt sehr eingehende und interessante Belehrungen geschichtlicher, archäologischer, ikonographischer und technischer Art. S.





Das Kölner Dombild (Innenseiten).

Abhandlungen.



Stephan Lochner, der Meister des Dombildes.

Mit 2 Lichtdrucken (Taf. VI, VII).

Als im Beginne unseres Jahrhunderts ein frischer nationaler Sinn, getragen von schwärmerischer Begeisterung sich der Erforschung der deutschen Vergangenheit zuwandte, erschienen auch die Reste altheimischer Kunst in neuem Lichte, wirkten wiederum in nie alternder Schönheit befruchtend auf den neuerwachten deutschen Geist. Neben der erhabenen Ruine des Kölner Domes stand aber damals das Altarbild der Stadtpatrone Kölns im Mittelpunkte der Betrachtung; beide verknüpfte ein inniges Band idealer Vorstellungen. Die poetischen Ergüsse Friedrich von Schlegel's, die Tagebuchnotizen und Briefe seines Freundes Sulpiz Boisserée, Wallraf's überschwengliche Schilderung bilden hierfür ein werthvolles Zeugnifs und spiegeln gleichzeitig den berauschenden Phantasieeindruck wieder, den der Altar in der Rathhauskapelle auf die Romantiker ausübte.

Der kühnste Traum schien verwirklicht; man besafs auf rheinischem Boden eine durchaus eigenartige mittelalterliche Kunstschöpfung, welche durch den Ausdruck überirdischer Empfindungen und heitere Lebensfülle sich den gepriesensten Emanationen christlichen Kunstgeistes zur Seite stellen konnte, und in dem man ein zauberkräftiges Palladium gegen jede Bevormundung „wälschen Geschmackes" zu besitzen wähnte.

Der Wärme des poetischen Gefühls und einem ehrlichen Patriotismus verdanken wir so Vieles und Grofses, dafs wir den Männern, welche das Studium der vaterländischen Kunst anbahnten, manchen Irrthum, Schiefheiten des Urtheils und ein wahrhaft naives Spiel mit wissenschaftlichen Problemen zu Gute halten können. Es lohnt die Mühe, sich die Anschauungen über unser Dombild zur Zeit der Wiederentdeckung deutscher Kunst zu vergegenwärtigen.

Im Jahre 1804 waren die Brüder Boisserée[1]) in Begleitung F. von Schlegel's von ihren gemeinsamen Kunststudien in Paris in die Heimath zurückgekehrt. „Bertram hatte noch eine Erinnerung von dem grofsen Altargemälde der Stadtpatronen in der Rathhauskapelle, welches auch in allen ältern Büchern, die von Köln handeln, als sehr kunstreich und berühmt angeführt wird. Dasselbe war seit mehreren Jahren aus der Kapelle verschwunden, der Patriarch, so nannte man den Rathskaplan, war nämlich und mit ihm der Gottesdienst abgeschafft worden. In jenen Zeiten der Umwälzung hatte jedoch der um die Alterthümer der Stadt sehr verdiente Professor und Kanonikus Wallraf veranlafst, dafs das Bild in ein abgeschlossenes Gewölbe beseitigt und dadurch vor Zerstörung und Verschleuderung gerettet wurde. Auf nähere Nachfragen erfuhren wir, der lang verborgen gehaltene Schatz sei seit Kurzem in einem der Säle des Rathhauses wieder aufgestellt. Wir eilten hin und konnten die Herrlichkeit und Eigenthümlichkeit des ganz ausgezeichneten Bildes mit Schlegel[2]) nicht genug bewundern."

Man wurde nicht schlüssig, ob man es „wegen seiner Vortrefflichkeit gleich auf den berühmtesten unter allen Namen", auf Albrecht Dürer taufen solle, oder ob Hans Holbein „wegen der frischen, weichen und kraftvollen Karnation in den Köpfen" mehr Vaterrechte auf diese Schöpfung besäfse; doch „diese Treue und Wahrheit der Auffassung und der Farben" schien Gemeingut des alten Stils, „ein Erbtheil der van Eyk und so auch das Schlichte, Gerade und Ernste der Gestalten und Gesichter mehr in dieser Art." Aber — „es ist noch etwas darin, was man in den Gemälden jener drei Künstler doch nicht fühlt; die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, er hat das Auge der Schönheit gesehen und von ihrem Hauch sind alle seine Bildungen übergossen. So allein wie Angelico unter den ältern, oder Rafael, der Maler der Lieblichkeit, unter den neueren Italienern steht, so einzig ist dieser unter den Deutschen. Er hat die himmlische Phantasie

[1]) »Sulpiz Boisserée« I, S. 28, Stuttgart 1862.

[2]) Friedrich von Schlegel »Dritter Nachtrag alter Gemälde«, Europa IV, S. 136 ff.

des Einen und die Schönheit des Andern; in der Kunststufe aber steht er weit über dem Angelico und könnte etwa dem Perugino gleich gestellt werden. . . . In Rücksicht des Reichthums an so ausdrucksvollen und so vollendet ausgearbeiteten, grofsen Köpfen, kann man dieses Gemälde den gröfsten Hervorbringungen Rafael's vergleichen und an die Seite stellen." (!)

Die Erinnerung an den Limburger Chronisten erweckt in Schlegel zuletzt die Ueberzeugung, dafs „Wilhelm von Köln der glückliche Meister des herrlichen Wunderbildes" gewesen. Er schliefst seine Betrachtung mit drei Sonetten und dem Ausspruch: „In einem Werke wie dieses liegt die ganze Kunst beschlossen, und etwas Vollkommneres von Menschenhänden gemacht kann man nicht sehen!"

Noch weit eingehender verbreitet sich Ferdinand Wallraf[3]) über das Kunstwerk. Seine umständliche Beschreibung erfreut uns aber mehr durch den schönen Enthusiasmus zur Sache, die fromme Innigkeit seiner Auffassungsweise, als dafs dieselbe fruchtbare neue Gedanken anregte. Wallraf vermuthet in dem Meister des Dombildes einen in Italien gebildeten Kölner, dessen Namensbezeichnung er aus gothischem Schnörkelwerk auf der Säbelscheide des Standartenträgers rechts als Philipp Kalf herausdeutete.[4]) Imitationen von Steinmetzzeichen auf den Aufsenseiten der Flügel (an den Steinfliefsen des Bodens), las er als Jahreszahl 1410,[5]) und fand hierin die Beistimmung Boisserée's, der seine Arbeit im Uebrigen auf das Schärfste verurtheilt. „Dafs Wallraf den eigentlichen Geist und Werth der altdeutschen Kunst nicht versteht, hat er längst bewiesen, — aber von der Unwissenheit, die sich in der Beschreibung des Dombildes offenbarte, haben wir noch keinen Begriff gehabt. Danach müfste der Maler immer einen ‚gelehrten Einsprecher' zur Seite gehabt haben, und mit diesem ‚Corvino' nach Italien gereist sein, um mit Dante Bekanntschaft zu pflegen, der schon lange gestorben war, ehe unser Landsmann geboren sein konnte; denn Dante starb 1321, und das Bild wurde 1410 gemalt. So wird ein Dolch, der hinter der Tasche des alten Königs hängt, schon für ein Fernrohr gehalten, und was dergl. schöner Schnitzer pro patria noch eine Menge sind."[6])

Wenige Notizen Sulpiz Boisserée's verrathen dessen feineres Kunstverständnifs. Er erblickt in dem Altar der Stadtpatrone „bei einer höchst sanften, verschmelzenden und zugleich glänzenden Ausführung" eine „eigene Mischung des Ideellen und Individuellen" (dies sichere Erkennungszeichen des reifen Kunstgenies), welche bei älteren kölnischen Gemälden noch nicht wahrzunehmen ist, und bezeichnet mit sicherem Griff die Stelle des Dombildes in der gesammten historischen Entwicklung: „Wir erkannten, dafs dasselbe der zur vollsten Selbstständigkeit gelangten, altkölnischen Schule angehörte, und den Uebergangspunkt von der ältern traditionellen, zu der neuern ganz naturgetreuen Kunst bezeichne, wie denn auch später Goethe dieses Bild sehr treffend: ‚Die Achse der Niederrheinischen Kunstgeschichte' genannt hat (»Kunst und Alterthum« I, S. 163)."[7])

Auch in praktischer Hinsicht erwarb sich Boisserée um das Dombild die höchsten Verdienste. Er befreite den Altar aus einer unwürdigen Umgebung, „einem der Gemächer des Stadthauses, wo zuletzt Uniformen und Flinten an die Nationalgarde vertheilt, geraucht und andere widerwärtige Geschäfte getrieben wurden.[8]) Ihm gelang es, bei den Behörden dessen Ueberführung in die Agneskapelle des Domchores durchzusetzen. „Am 4. Dezember (1809) hatten Klespe (der Unterpräfekt) und Wittgenstein (der Maire), als sie Abends bei mir die Domzeichnungen sahen, meinen Bitten Gehör gegeben, und mein Bruder B. unterstützte mich redlich in der Ausführung. Durch ihn geschah es, dafs das Bild aus seiner dunkeln Gefangenschaft von der ehemaligen Rentkammer befreit und nach dem Dom getragen wurde. 1810 am Sonntag nach Dreikönig hatte ich die Freude, den alten Schatz in seiner neuen Herrlichkeit im Dom glänzen und alle Welt zur Andacht und Bewunderung hin-

[3]) Ferd. Wallraf „Das berühmte Gemälde der Stadtpatrone Kölns u. s. w.", »Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst« (1816), S. 149 ff., abgedruckt in Wallraf's »Ausgewählten Schriften« (1861), S. 295 ff.

[4]) In Pick's »Monatsschrift« I, (1875), S. 528 ff., publizirte Herm. Hüffer einen Brief Eberhards von Groote an S. Boisserée, der von der Gelegenheit Näheres berichtet, bei welcher Wallraf diese Entdeckung machte.

[5]) Die vermeintliche Jahreszahl 1410 nahmen andere für die Signatur eines M(agister) Nox.

[6]) »Sulpiz Boisserée« I, S. 303.

[7]) Ebendort I, S. 38; vgl. auch H. Hüffer „Goethe und Boisserée" in Pick's »Monatsschrift« (1875), I, S. 1 ff.

[8]) »Sulpiz Boisserée« II, S. 79.

reifsen zu sehen; es war mir eine der gröfsten Freuden, die ich je empfunden!"[9])

Maximilian Fuchs hatte die Gemälde restaurirt, sie prangten in neuer Vergoldung. Wallraf verfafste damals die lateinische Gedenkschrift, welche noch heute an dies frohe Ereignifs erinnert.

Eine neue Periode in der Geschichte des nunmehrigen „Dombildes" bezeichnet die glückliche Entdeckung seines Meisters.

In Albrecht Dürer's neuedirtem niederländischen Tagebuche 1520/21 fand sich nämlich unter seinen Reiseausgaben in Köln die Aufzeichnung: „... item hab 2 weissϑ geben von der taffel auffzusperren geben die maister Steffan zu Cöln gemacht hat."[10])

Diese Notiz durfte mit Recht auf den Rathhausaltar bezogen werden, der von allen Sehenswürdigkeiten der Stadt gewifs zunächst den grofsen Maler anzog, und für dessen hohe Berühmtheit in alter Zeit wir mehrere gewichtige Zeugen aufführen können.

Zunächst Georg Braun, der in seinem Städtebuch 1572 von der Kölner Rathhauskapelle berichtet: „... *in quo (sacello) tabula tanto artificio facta conspicitur, ut eam excellentes pictores summa cum voluptate contueantur.*"

Auch Gelenius (»De magnitudine Col.« 1645 S. 633) rühmt von dem Bilde: „*Pictura maioris arae Deiparam, et Sanctos Euangelicos Magos, caeterosque Vrbis tutelares exhibens, artificii et nominis celebritate solet in sui spectationem artis eius admiratores Coloniam accire.*"

Mathias Quad von Kinkelbach (»Teutscher Nation Herligkeit« 1609 S. 429) spielt in etwas verschleierter, anekdotenhafter Weise sogar direkt auf den Besuch Dürer's in Köln an, wenn er erzählt: „... Albrecht Durer ist im hinabziehen durch ein gewaltige vnd nahmhaffte Statt kommen, welche dis mael nicht zu nennen stehet alda ward ihm (villeicht mehr aus hofirung gegen Maximiliano,[11]) dann aus liebe der kunst) ein herliche vnd ausbundige schone Tafel gezeigt vnnd gefragt was ihn dauon däuchte: kundte Albrecht Durer kaum vor grofser verwunderung sein gedunken dauon aussprechen. da sagten die Herren zu ihm: Dieser man ist allhie im Spital gestorben (heimlich dem Durer ein stich gebende, als was sie arme fantasten sich mit Ihrer kunst doch duncken liefsen, die so ein ärmliches leben furen müsten). Ej, sprach Durer, defs mögt Ihr Ewch wol beruhmen, wird Ewch ein feine ehr sein nach zu reden, einen solchen Mann, durch den Ihr einen ruhmlichen nahmen hettet erwerben kunnen, also verächtlich vnnd elendig hin zu weisen."

Es galt nun einen Maler Stephan zu eruiren, dessen Persönlichkeit und sonstige Lebensverhältnisse zu dem Meister des Dombildes pafsten. Dies gelang zuerst dem rastlosen Fleifse Merlo's,[12]) welcher allerdings den Namen zunächst irrig Lothner las, dessen Angaben dann aber durch Archivar Dr. L. Ennen[13]) berichtigt und erweitert wurden. Die ersten Vertreter der modernen Kunstwissenschaft (Sotzmann,[14]) Kugler, Hotho, Schnaase, Waagen) acceptirten freudig diese Identifikation Stephan Lochner's mit dem Meister des Dombildes, welche einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Stephan Lochner ist der einzige Kölner Maler dieses Namens im XV. Jahrh., welcher urkundlich eine hervorragende Stellung unter seinen Zunftgenossen einnahm. Er war aus Meersburg am Bodensee gebürtig, seine Gattin hiefs Lysbeth. Die Schreinsbücher berichten, dafs er am 27. Okt. 1442 das Haus Roggendorp in der St. Laurentiuspfarre zur Hälfte erwarb, welches er am 28. Aug. 1444 wiederum verkaufte. 18. Okt. 1444 finden wir ihn als Mitbesitzer der Häuser „zome Carbunckel" und „zome alden Gryne" an St. Alban, doch ward sein Antheil 12. September 1448 mit einer Schuld belastet und verfiel bereits 7. Jan. 1452. Für das Ansehen, welches Stephan Lochner genofs, spricht seine Wahl zum Rathsherrn Weihnachten 1447 und 1450. Vom 16. Aug. 1451 datirt ein Rathsschreiben von Köln an die Behörde von Meersburg mit der Bitte, dem Maler das von seinen Eltern ererbte Vermögen vorläufig zu verwahren. Die Vermuthung ist nicht ganz abzuweisen, dafs der Rath den Künstler damals

[9]) Ebendort I, S. 72, 73. Jetzt steht das Dombild in der Michaelskapelle des Domchores.

[10]) J. F. Böhmer in »Schorn's Kunstblatt«, 27. Jan. 1823, Nr. 8, S. 31 ff. Campe »Reliquien von Albrecht Dürer«, Nürnberg 1828 S. 102; vgl. auch Thausing „Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime", »Quellenschriften« (1872), II, S. 99, 21/22. Leitschuh »Albrecht Dürer's niederl. Tagebuch« (1884) S. 66, 6.

[11]) Kaiser Max war bereits verstorben, als Dürer seine niederländische Reise unternahm.

[12]) J. J. Merlo »Meister der altköln. Malerschule« (1852), S. 108 ff.

[13]) Dr. L. Ennen im »Domblatt«, 5. Dez. 1857 und 4. Juli 1858.

[14]) Sotzmann im »Deutschen Kunstblatt«, 5. Febr 1853, Nr. 6, S. 49 f.

gerade beschäftigte. Ende dieses Jahres ist Stephan Lochner an der Pest gestorben. Ein Kreuzchen bei seinem Namen in der Rathsliste bezeichnet seinen Tod. Die näheren Umstände schliefsen wir aus einem Gesuch, mit dem sich der Pastor von St. Alban, Prof. Paulus von Gerresheim und vier Kirchenmeister am 22. Sept. 1451 beim Ausbruch der Pest an den Rath wandten. Sie baten hierin, sich der Pestleichen zum Theil entledigen und dieselben auf den freien Platz zwischen Heinrich Hardefuyst und „Steffain Lochener des meilres" Haus bringen zu dürfen, da sie „vur groifsem stanke" es in Kirche und Pfarrhaus nicht auszuhalten vermöchten. Der grofse Meister wird also der so nahe drohenden Gefahr der Ansteckung erlegen und im besten Mannesalter noch vor Weihnachten 1451 im Pesthaus gestorben sein.[15]) Seine Hauptschöpfung, der Altar der Stadtpatrone, fällt wahrscheinlich in die letzten Jahre seines Schaffens.

Seit 1426 wurde an der Stelle, wo ehemals die Synagoge der aus Köln vertriebenen Juden gestanden, zur Sühne eine Kapelle errichtet, „um zu verstoeren die maenchfeldige groifse unere, as die Juden unser liever vrauwen, ind yrme lieven kynde *ihu xpo* unsme hren maench Jare . . . angedain ind bewyst haint." [16])

Für dies Gotteshaus malte Stephan Lochner sein Meisterwerk, zu diesem Anlafs sammelte er seine ganze künstlerische Kraft und schuf den Altar der Stadtpatrone,[17]) der dem alten Herkommen gemäfs aus einem Mittelstück und zwei beiderseitig bemalten Flügeln besteht; eine Eintheilung, welche der Meister ähnlich wie im Genter Altare für seine Komposition zu verwerthen wufste.

In der Mitte des Hauptbildes erblicken wir die Himmelskönigin völlig en face auf dem Throne, eine hehre und doch trauliche Erscheinung! In stiller Glückseligkeit hat sich der Blick ihrer sanften blauen Augen gesenkt, himmlischen Frieden athmet ihr ganzes Wesen. Auf dem Schoofse hält sie sorglich mit feinen gespreizten Fingern das dralle Körperchen des Christkindes, welches in überaus lebendiger Bewegung das pausbackige Köpfchen und die Hand segnend dem ältesten der hl. Dreikönige zuwendet. Dieser ist zur Linken anbetend niedergesunken, die zitternd zusammengelegten faltigen Hände, das greise Haupt voll Innigkeit und feierlichem Ernste zum Heiland erhoben. Rechts bietet der zweite Magier, eine treffliche Gestalt von derb charakterisirter Männlichkeit kniend seine Gaben dar, weiterhin naht schüchtern jünglinghaft der Dritte, die Hand in aufrichtiger Hingebung an's Herz gelegt, in den Mienen die strahlende Freude bei der Erfüllung langen Sehnens. Von den Seiten drängt mit Fahnen und Prunkwaffen ein glänzendes Gefolge huldigend herbei.

Auf dem linken Flügel schreitet Ursula demuthvoll von ihrem Bräutigam Aetherius geleitet mit zwei Bischöfen (St. Severinus und St. Cunibertus) und ihren Jungfrauen heran, den rechten nimmt St. Gereon in goldigstrahlender Rüstung mit seinen kecken Knappen ein.

Alle diese Figuren sind in das prächtige Zeitkostüm gekleidet und gruppiren sich ebenso einfach wie kunstvoll um den idealen Mittelpunkt, die Madonna mit dem göttlichen Kinde.

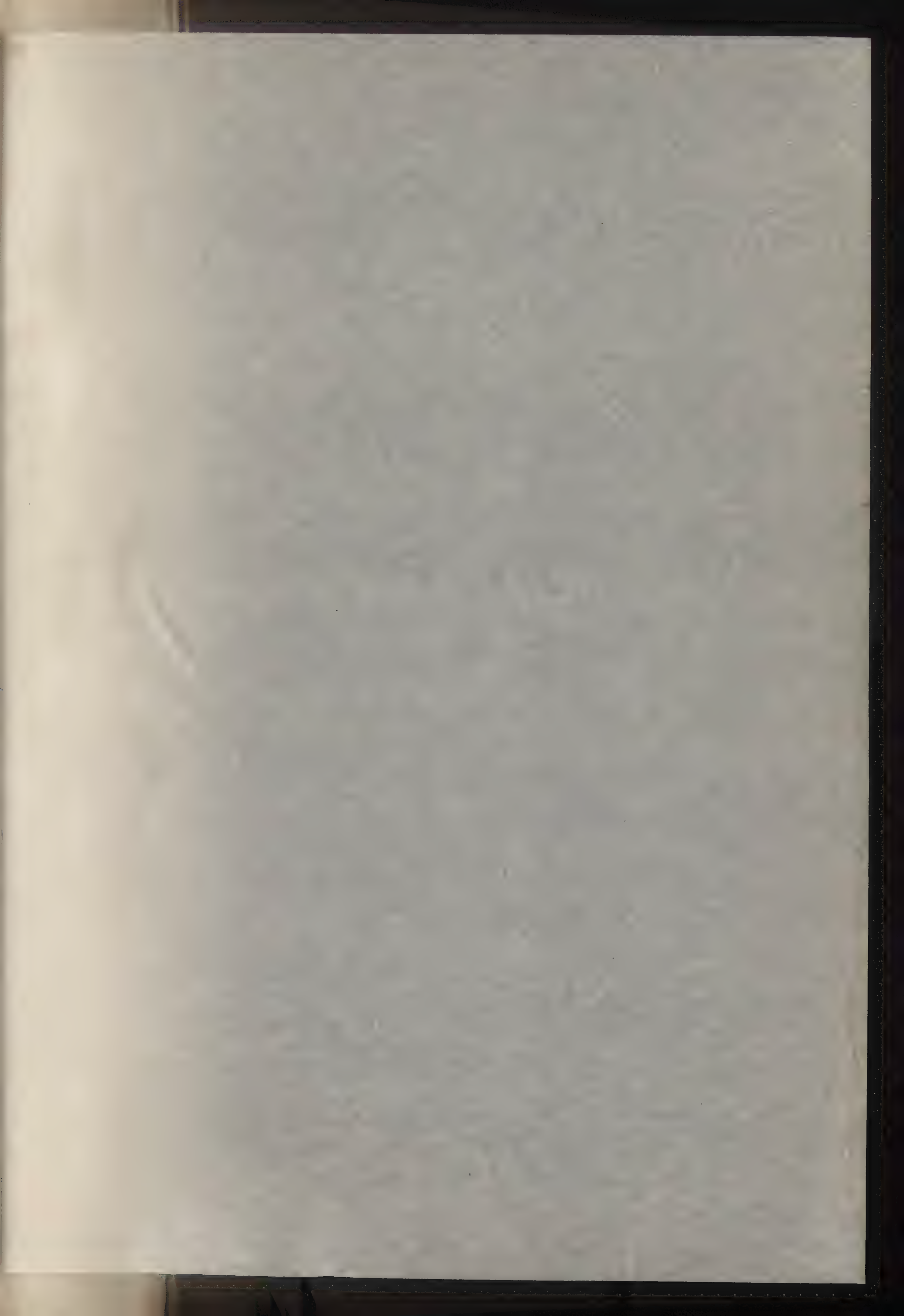
Auf den Aufsenseiten der Flügel ist in gedämpften Farben die Verkündigung geschildert. Mit gewaltigem Flügelschlag naht sich der Erzengel, die göttliche Botschaft: *„Ave gratia ple|na dominus tecum"* verbrieft und gesiegelt in den Händen. In entzückender Holdseligkeit wendet Maria verschämt lauschend das Angesicht, ihre momentane Bewegung ist unübertrefflich geschildert, fromme Gottergebenheit und himmlische Minne überzeugend verkörpert.

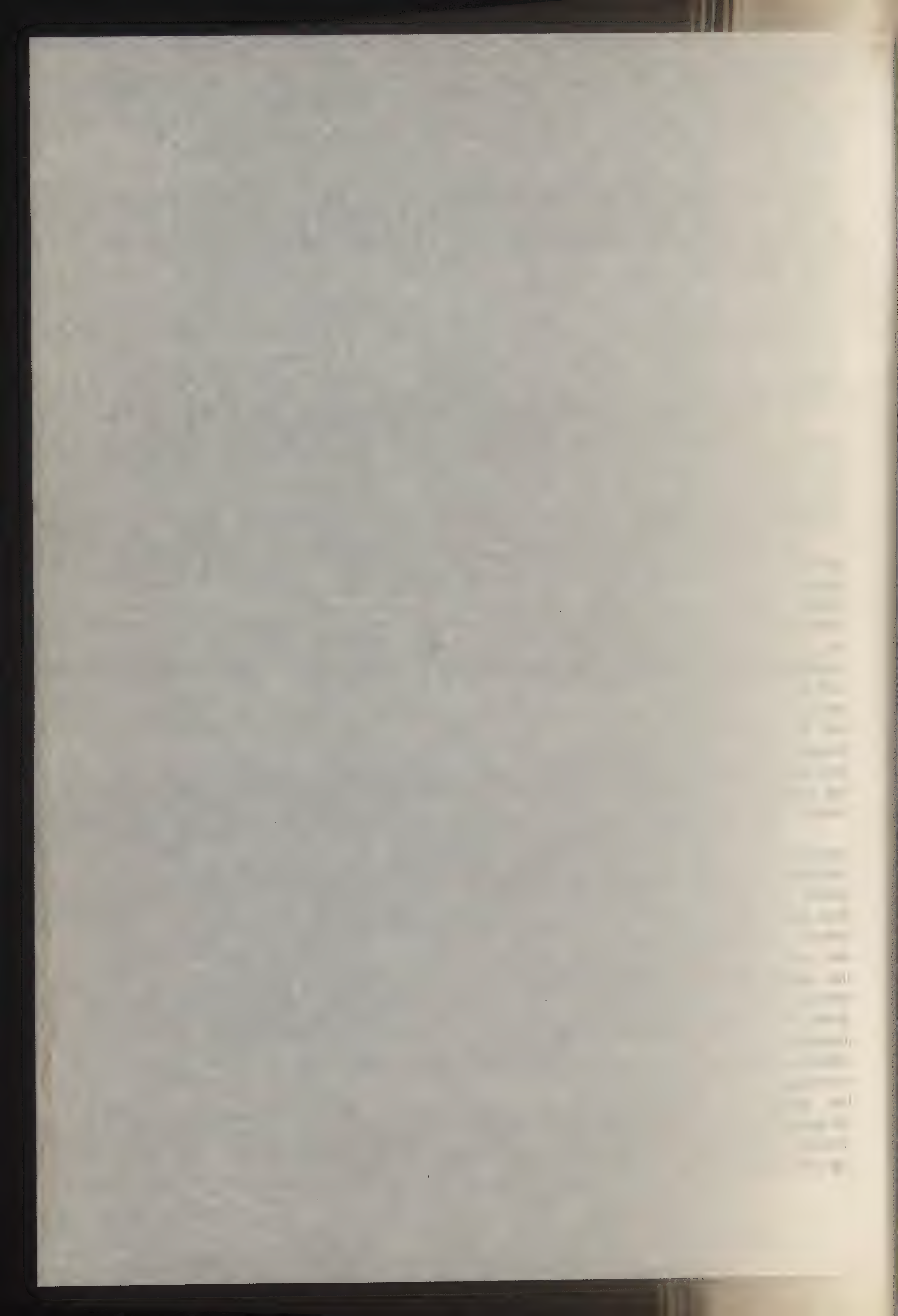
Bei dieser hohen idealen Auffassungsweise, welche überall den Ausdruck der Unschuld, ritterlicher Frömmigkeit und festlicher Würde erstrebt, stellt sich in dem Werke doch auch schon der lebensfrische Hauch froher, derber Natürlichkeit ein. Dies gilt ebenso von den zarten, schalkhaften Mädchenerscheinungen mit den vollen, lachenden Gesichtern, den grofsen blauen Kinderaugen, Stumpfnäschen und rundlichem Munde, wie von den etwas plumpen, knolligen Zügen der biederen Männerköpfe. Jede Gestalt findet ihre besondere, eingehende Charakteristik, ihre kräftige Abrundung und natürliche Bewegung; nur in der Zeichnung der schmalen Handwurzel, in der gespreizten, stelzenartigen Stellung der Beine zeigt sich ein ge-

[15]) Vgl. die Belege in der Neuausgabe des Merlo'schen Werkes »Kölnische Künstler«, dort auch weitere Litteraturangaben.

[16]) Die Urkunde publizirt F. Kugler »Rheinreise« (1841). »Kleine Schriften« (1854), II, S. 295.

[17]) Mittelstück, h. 2,82 *m*, br. 2,51 *m*. Farbendruck der Arundel Society, Kupferstich von Massau, zahlreiche Lith., Stahlst. etc. In der beigegebenen Lichtdrucktafel VI wird die erste unretouchirte Originalaufnahme publizirt.

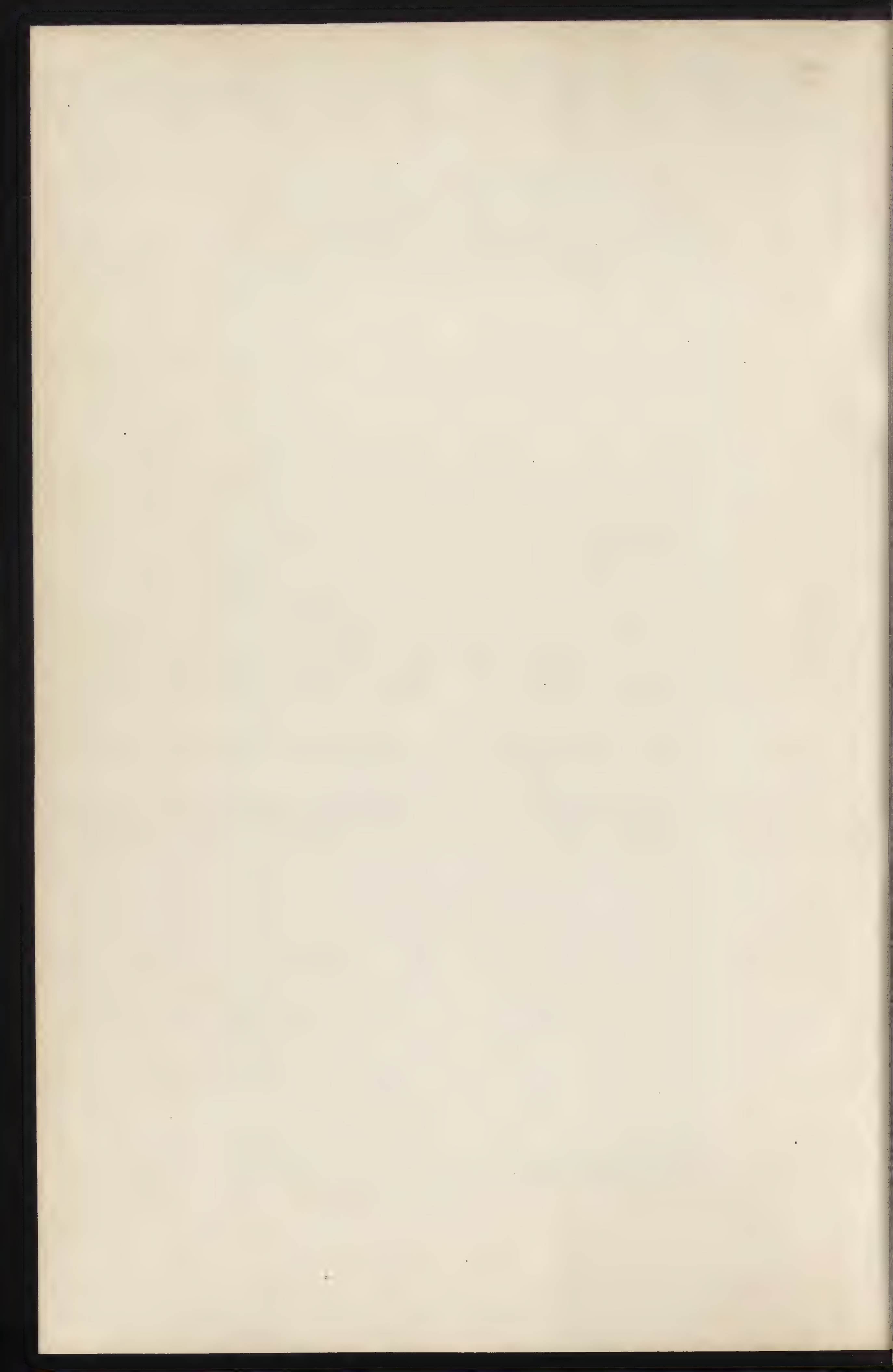






Stephan Lochner: Die Madonna mit dem Veilchen.

Erzbischöfliches Diözesan-Museum zu Köln.



wisses Ungeschick des Künstlers. Die Figuren sind kräftig und untersetzt. Aufser den reichen Trachten dokumentirt sich der Modegeschmack zumeist in der geschwungenen Haltung der Frauen, ihren schmalen, abfallenden Schultern, dem etwas schweren, allzu hochstirnigen Kopfe. Gerade die Gesichter haben leider durch Uebermalung und starkes Abreiben vielfach gelitten,[18]) den vollen Eindruck des ursprünglichen Liebreizes bietet heute nur noch das Antlitz der hl. Jungfrau im Bilde der Verkündigung. In den Charakterköpfen der Männer ging der Maler so weit in der Individualisirung, dafs man hier mehrfach Porträts, unter anderm auch das des Künstlers selbst vermuthete.[19]) Ein Meisterwerk in Modellirung und Zeichnung ist der leider auch nicht mehr ganz intakte Kopf des greisen Melchior.

Ein besonderes Kennzeichen einer eigenartigen Formensprache, die Hände werden vom Meister des Dombildes sehr voll und fleischig gebildet, sie verbreitern sich merklich; die kurzen Finger zeigen rundliche Nägel.

Die lebhafte Farbenwirkung der Gemälde beruht auf den kräftigen leuchtenden Tönen, welche der Maler unvermischt gegeneinander setzt. Neben dem dunkelblauen Hermelinkleide der Madonna steht der leuchtendrothe Damastmantel und der maigrüne Ueberwurf der verehrenden Magier. Ebenso glüht auf den Flügelbildern in den Gewändern ein intensives Roth neben Dunkelblau und Gelblichgrün. Die Pracht des farbigen Schimmers wird noch gehoben durch die strahlenden Rüstungen, in denen sich das Tageslicht spiegelt, die glitzernden Perlen, das Pelzwerk, Sammet, Brokat und Stickereien. In der Ausführung aller Details kann sich der Meister kaum erschöpfen, er schildert die blinkenden Goldgefäfse, den Schmuck der Frauen mit derselben Geduld, wie die bunten Blumen, Kräuter und Gräser, welche zu Füfsen seiner Gestalten einen üppigen Teppich bilden, er übersieht nicht einmal den kriechenden Käfer am Boden.

In der Gewandbehandlung liegt zwischen den Innen- und Aufsenseiten ein gewisser Umschwung des Geschmacks. Im Innern sehen wir grofse Faltenmassen in rundlichem, manchmal etwas knitterigem Bruche, auf den Aufsenseiten legt sich das Kleid Mariae und der Ornat des Engels etwas kleinlich in zahlreichen scharfkantigen Falten und Wulsten; der Meister folgt hier offenbar dem Vorbild des Hubert van Eyk. Auch die Schilderung des ganzen Interieurs mit seinem Hausrath erinnert an das Beispiel des Genter Altarwerkes. Im Uebrigen erräth man den Einflufs der realistischen, niederländischen Richtung mehr in der ganzen lebendigen Auffassungsweise und der Lust an naturwahrem Detail, als dafs Stil oder Technik direkt auf ein abhängiges Verhältnifs hindeuteten. Die Oelmalerei der Brügger Schule blieb dem Meister des Dombildes offenbar noch unbekannt.

Lochner's sehr bestimmt ausgeprägte Formensprache ermöglicht es, auch andere Gemälde dem Meister zuzuweisen und seinen Entwicklungsgang zu verfolgen.

Zunächst beanspruchen wir für den jugendlichen Künstler[20]) das (im erzbischöfl. Museum ausgestellte) Marienbild des Kölner Priesterseminars.[21]) Die Madonna mit dem Veilchen war vollständig übermalt, als A. Brasseur das Gemälde 1852 näher prüfte und zu reinigen unternahm. Da verlor sich denn der später angedichtete Zug süfslicher Koketterie aus dem Antlitz, ein barocker Thronsessel verschwand und unter dem übermalten Fliesenboden sprofsten Waldblumen und Beeren hervor. Doch mufste der glückliche Entdecker immerhin auch vieles von dem Seinigen hinzufügen. Fast die Hälfte des Kopfes Mariä, grofse Partieen der Gewandung, die Inschriften der Spruchbänder[22]) u. s. w. sind nicht eben tadellos erneuert worden.

Crowe und Cavalcaselle knüpften an dieses Bild die Hypothese einer intimeren Wechsel-

[18]) Ueber eine „Auffrischung" des Dombildes, welche Arnold Bruyn um 1568 unternahm, vgl. Merlo im »Kölner Domblatt« (1862), Nr. 211 und des Verfassers Schrift »Bartholomäus Bruyn und seine Schule« (1891), S. 29 ff.

[19]) Vgl. Mohr »Köln in seiner Glanzzeit« (1885), .180 ff.

[20]) Als frühes Jugendwerk Lochner's galt auf der Düsseldorfer Ausst. 1880 auch ein Triptychon: Maria umgeben von den Symbolen ihrer Jungfräulichkeit (aus A. Test. u. Physiologus), zwölf Propheten — Augustinus und Hieronymus im Prov.-Museum zu Bonn.

[21]) 2,10 $^1/_2$ *m* h., 0,99 *m* br. »Org. f. christl. K.« (1853), III, Nr. 7, S. 54 ff. Lübke im »D. Kunstblatt«, 3. Mai 1855, Nr. 18, S. 157. Farbendruck der Arundel Society, zahlreiche Lith., Stahlst., Holzschn. Tafel VII.

[22]) Die Inschriften lauten auf dem Spruchband Gottvaters: „in Caritate perpetua dilexi te." Beim hl. Geiste: „Hec requies me in seculum Seculi:." Bei den Engeln: „Hec est que vescivit (statt nescivit) thorum in delie-to (delicto)." Bei der Stifterin: „Dulcis de nato veniam michi virgo rogato. . . . Insta u(t) se(mper) . . . videam tunc (?) sine fine quiescam."

beziehung zwischen der kölnischen und Brügger Malerschule. Das Vergleichsobjekt, die van Ertborn'sche Madonna der Antwerpener Gallerie,[23]) welche Jan van Eyk 1439 nach dem Vorbilde Stephan Lochner's gemalt haben soll, zeigt nun aber mit der Maria im Erzbischöflichen Museum nicht die mindeste Verwandtschaft. Hier ist es im Gegentheil die glückliche Mischung oberdeutschen Naturells und kölnischer Empfindungsart, was uns entzückt. Gerade in diesem Bilde lesen wir, wie Stephan Lochner als ganzer Künstler vom Oberrhein nach Köln kam. Ein hingebendes Studium der dort heimischen Kunst vermochte ihn nicht mehr zu unfruchtbarer Nachahmung zu verleiten. Die eigene, derbe Sinnesweise behauptet sich und verkörpert in engem Anschlufs an die Natur von neuem das überkommene Ideal überirdischer Lieblichkeit.

Der zarte Kopf der Madonna, von dem die röthlichblonden Locken weich herabfliefsen, ihre niedergeschlagenen Blauaugen, die überhohe, rundliche Stirn und der winzige, gespitzte Mund verräth anderseits auch noch die jugendliche Befangenheit des Künstlers. Ueberaus anziehend ist vor Allem das Jesukind, in seinem feinen, durchsichtigen Hemdchen; durch das kleine Kreuz und die Bewegung des Segnens ist bei aller Kindlichkeit ein feierlich-inniger Zug himmlischer Güte zum Ausdruck gebracht. Der feuerrothe Mantel der Jungfrau, dessen tiefe Schatten und warme Lichter durchaus in der Lokalfarbe abgetönt sind, entfaltet vor der Goldtapete eine besondere Leuchtkraft. In der Höhe erscheinen Gottvater, der hl. Geist und Engel mit schmalen, spitzen Schwalbenflügeln vor blauem Himmelsgrunde. Zu Füfsen der Gottesmutter betet die Stifterin, ein kleines aber ungemein fein-detaillirtes Porträtfigürchen. Die in den Ecken angebrachten Wappen lehren uns ihren Namen kennen.[24]) Elisabeth von Reichenstein ist noch in jugendlichem Alter geschildert, sie wurde 1452 Aebtissin zu St. Cäcilia in Köln und starb 1485. Das Gemälde wird also um 1440 entstanden sein.

[23]) Crowe & Cavalcaselle »Gesch. d. niederl. Malerei«, deutsche Ausg. von Springer (1875), S. 113. »Catalogue du musée d'Anvers«, Nr. 411. Ein zweites gröfseres Exemplar kam aus der Sammlung des Mr. B Hope in London nach Nordamerika. Alte Kopie im Berliner Museum, Nr. 525 B.

[24]) »Organ für christl. Kunst« IV, Nr. 23, V, Nr. 7, XV, Nr. 1 u. 12. »Urkunden und Regesten zur Geschichte der Burggrafen und Freiherren von Hammerstein«, Hannover 1891, Nr. 783.

Treffliche Erhaltung zeichnet „die Madonna in der Rosenlaube" des Wallraf-Richartz-Museums[25]) vor allen übrigen Werken Stephan Lochner's aus. Keine moderne Zuthat, nur ein Rifs und kleine Sprünge in der Farbe verunzieren dies Bildchen.

In seligem Sinnen sitzt Maria inmitten eines ewigen Frühlings. Eine Perlagraffe mit dem Symbol der Reinheit (Jungfrau und Einhorn) schmückt ihr faltiges Gewand. Sie trägt die Krone auf dem Haupte. Zierliche himmlische Geister haben sich eingefunden, um das göttliche Kind auf ihrem Schoofse zu erheitern. Sie betrachten es mit bewundernden Blicken, beten es an, pflücken ihm Blumen, bringen Aepfel und musiziren zu seinem Preis. Von oben schaut Gottvater segnend herab und entsendet die Taube des hl. Geistes. Seitlich schlagen Engel die Hülle zurück, welche dies Paradiesesfest von der Welt trennt.

Diese Perle altkölnischer Kunst steht in Stimmung wie Ausführung dem Dombilde am nächsten. Die Zeichnung ist allerdings noch unsicherer, aber die Farbe zeigt dieselbe Frische, das Inkarnat zarte Blässe und einen gewissen emailartigen Schimmer.

Die Hand des routinirten Meisters bekunden ferner die derben, untersetzten Gestalten mit breiten Köpfen und knolligen Nasen auf den Flügeln eines Altarwerkes,[26]) welches einst „Fr. heynrichs zeuwelgyn laycus"[27]) laut Inschrift in

[25]) Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 118, h. 0,43 *m*, br. 0,36 *m*. Kam als Geschenk des Bankiers F. J. von Herwegh 1848 in die Sammlung. Farbendruck von Levy-Elkan 1851, Photographie von A. Schmitz.

[26]) Nr. 119, 120, h. 0,91 *m*, br. 0,58 *m*. Photographie von A. Schmitz.

[27]) Ueber die Person des Stifters liefs sich Näheres nicht ermitteln. Adelheid von Mauenheim, die Wittwe eines Kölner Bürgers Heinrich Zeuwelghin, verkaufte mit Zustimmung ihres Bruders Kuno und ihres Schwagers Arnold am 29. Nov. 1386 an Konrad von Braunsberg, Grofsprior der Johanniter in Deutschland, und Karl von Monreal, Komthur zu Köln, ihren Hof zu Lövenich und übertrug am 10. Dez. 1386 aufserdem um 100 Gulden der Kölner Johanniter-Kommende ihr Brauhaus, ebenfalls zu Lövenich, mit Hof, Brunnen und Kamp. In Folge dieser Erwerbungen verordnete der genannte Grofsprior am 14. Febr. 1387, es sollten hinfort aus den Einkünften jenes von Adelheid „Tzauwelghin" gekauften Hofes vier Arme im Johanniter-Ordenshause zu Köln gespeist werden. Am 20. Nov. 1386 stellten Johann und Hermann, die Söhne Heinrichs „Zouwilghin" und der Aleidis, den Erbverzicht zu Gunsten des Johanniter-Grofspriors aus. Hermann Zeuwelghin erscheint urkundlich 1402—1414 als Abt

die Kölner Deutschherrenkirche zu St. Johann und Cordula stiftete. Die Tafel mit den Evangelisten Markus, Lukas und der hl. Barbara sowie eine Aufsenseite mit den beiden Kirchenvätern Ambrosius, Augustinus, der hl. Cäcilia und dem Donator besitzt das Kölner Museum; ein weiteres zugehöriges Bild: Matthäus, Johannes und Sta. Ursula, schenkte Prinz Albert der National-Galery zu London.

Eine andere Arbeit für den Johanniterorden ist „die Darstellung im Tempel" vom Jahre 1447. Ehemals auf dem Hauptaltar der Katharinenkirche zu Köln, kam das Gemälde mit der Sammlung von Hüpsch in das Darmstädter Museum.[28]) Die Gesichtszüge gleichen auch hier denen des Dombildes, doch die Gestalten sind kurz, Komposition und Ausführung ziemlich schwach, die hellen, lichten Farben haben sich verändert.

Trotz einem fremden Zug im schmerzhaften Antlitz des Heilandes möchten wir auch den edlen Crucifixus mit Maria, Johannes, Christophorus und den lieblichen Heiligen Magdalena und Katharina im Germanischen Museum zu Nürnberg[29]) des Meisters eigener Hand zuweisen.

Mit Lochner's Namen pflegt auch der sogen. Muschel-Metternich-Altar[30]) aus der Laurentiuskirche verknüpft zu werden, obwohl berufene Kenner sich gegen diese Attribution aussprachen.

In der That können auch nur die Heiligenfiguren und trefflichen Stifterbildnisse auf den Aufsenseiten der Flügel unbedingt als Eigenthum Stephans gelten. Das jüngste Gericht und die zwölf Martyrien der Apostel im Innern des Schreins verletzen durch eine rohe Lust am Grausigen. Der Künstler kann sich kaum genugthun in der breiten Schilderung eines wilden Lebens, in der Entfesselung wüster Leidenschaften und gemeiner Charaktere. Wie in den Mysterien der Teufel zum Spafsmacher wurde, waltet mitunter eine niedere, burleske Komik auch in diesen Bestialitäten, die fratzenhaften Mienen, grotesken Geberden offenbaren energisches Naturgefühl.

Es ist eine abenteuerliche Phantasie, die uns die Stellungen und Bewegungen der Männer und Weiber vorführt, wie sie am jüngsten Tage sich nackt der Erde entringen, in ohnmächtigem Widerstand gegen teuflische Spukgestalten ankämpfen, von ihnen gepackt angstvoll sich winden. Wir unterscheiden da den Geizhals, den Spieler und Trunkenbold, die Ehebrecherin, den feisten Mönch, pflichtvergessenen Prälaten und Juden; sehen ihre Angst, ihr Grausen und die entsetzliche Verzweiflung, welche ihre fahlen Leiber beim Anblick des Satan durchbebt, wenn sie in der Flammenburg der Hölle ihren Qualen entgegengehen.

Das Weltgericht war schon oft mit gewaltigem Pathos geschildert worden, hier ist der Versuch gewagt, es realistisch zu verkörpern.

Man könnte einwenden, der neue Gegenstand habe Meister Stephan verführt, gerade der Kontrast dieser Höllenszenen zu seinem alltäglichgewohnten Darstellungskreise habe den in ihm schlummernden Trieb zum Naturalismus geweckt, der sich nun ungezügelt bethätige. In diesem Falle würde uns aber der Maler in den

---

des Klosters zu St. Pantaleon. Das Düsseldorfer Staatsarchiv bewahrt auch das Testament eines Kölner Bürgers Hermann „Tzouwelghin" von Cranenberg vom 18. Okt. 1397, in welchem jedoch kein Verwandter Namens Heinrich erwähnt wird. (Gütige Mittheilung des Herrn Geh. Archivrath Dr. Harless in Düsseldorf.) Vgl. Fahne »Kölnische Geschlechter« I, S. 463.

[28]) Darmstädter Gallerie, Nr. 168, h. 1,36 *m*, br. 1,22 *m*. Der Ordensritter rechts hält einen Zettel mit der Aufschrift:

Jhsu maria geit uns lon̄
mit dem rechtvedig̅ ſimeo̅
des heltu̅ ich hy zeigen ſchoen".

»Klass. Bilderschatz«, Nr. 61. Foerster las die Jahreszahl 1407. Gelenius »De magnitudine Col.«, S. 631. Waagen im »Deutschen Kunstblatt« (1854), S. 165. Alfred Woltmann „Die Darmstädter Gallerie" in »Lützow's Zeitschrift« (1870), V, S. 302 ff. „Die Gemäldegallerie in Darmstadt", Vortrag von G. Kinkel (1870). Ein ähnliches Bild nach Otte bei Hoerster in Frankfurt.

[29]) Germanisches Museum zu Nürnberg, Nr. 13, h. 1,05 *m*, br. 1,89 *m*. F. Kugler (a. a. O. S. 298) sah das Bild beim Maler Bürwenich zu Köln, später erwarb es Foerster (Umrifsstich zweier Heiligen von Feldweg in dessen »Geschichte der deutschen Kunst« I, S. 214). Vgl. Waagen gegen die Zuweisung an Lochner »Deutsches Kunstblatt« (1854), S. 165.

[30]) Die bürgerlichen Wappen in der Höhe sind nicht die der Familie Muschel-Metternich. — Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 121, h. 1,22 *m*, br. 1,71 *m*. Phot. von A. Schmitz. Die Aufsenseiten der Flügel erwarb Boisserée 1812 durch Tausch von Tossetti (»S. Boisserée« I, S. 173). Sie enthalten die Figuren der Heiligen: Antonius Eremita, Papst Cornelius, Magdalena, Katharina, Hubert, Quirinus, nebst den Donatoren und befinden sich jetzt in der Pinakothek zu München, Nr. 3, 4, h. 1,20 *m*, br. 0,80 *m*. Lithographie von Strixner. Die Innenseiten mit 12 Marterbildern gelangten 1830 in das Städel-Institut zu Frankfurt, Nr. 62, 63.

himmlischen Regionen entschädigt haben; wir würden dort seine erhabenen, hehren Gestalten in ungetrübtem Frieden wiedersehen. Der Weltenrichter mit den geschwollenen Händen, den breiten, groben Gesichtszügen, Maria, Johannes, die Fürbitter, genügen aber im Vergleich zum Dombilde am wenigsten. Ihnen fehlt der Ausdruck menschlicher Empfindungen, welche den feinen Figürchen im unabsehbaren Zuge der Seligen zu Theil wurde, die mit den Engeln kosend, von ihnen geschützt und beruhigt, staunend wie Kinder am Christfeste, durch die Pforten des Himmelreichs eingehen.

Bei den Martyrien der Apostel fehlt der Abglanz himmlischen Lohnes, nur Folter und Qualen drängen sich uns auf. Widerliche Mifsgestalten mit unförmigen Schädeln, Wänsten auf schwächlichen Beinen verrichten unter Ausbrüchen von Wollust und diabolischem Hohne ihre Henkerarbeit. Auch die Farben werden grell. Ein unangenehmes Schwefelgelb mit röthlichem Schiller, Hellblau und Grün dominiren neben dem mannigfachen kräftigen Fleischton.

Zwei der krassesten Hinrichtungen, die Kreuzigung des hl. Andreas und die Schindung des hl. Bartholomäus, scheinen sich besonderer „Beliebtheit“ erfreut zu haben. Sie wurden von Wenzel von Olmütz (Bartsch »Peintre-Graveur«, Nr. 23 u. 25) in Kupferstich kopirt.

Stephan Lochner's Kunstweise überdauerte sein Leben nur um wenige Jahre. Auf späteren Schulwerken[31]) finden sich die Daten 1456 und 1458.

Mit der Verbreitung der Oeltechnik traten neue Forderungen an den Kölner Maler; es bedurfte fleifsiger Schulung und eines mafsvollen Natursinns, um mit der Zeit Schritt zu halten, welche von der Kunst ein Abbild der gesammten, farbigen Erscheinungswelt, Charakter und Handlung in überzeugender Naturtreue forderte.

Rogier van der Weyden und Dierik Bouts wurden damals am Rhein die mafsgebenden Vorbilder, ihnen verdankt die Kölner Malerschule eine zweite Blüthezeit.

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

[31]) Von Schulwerken Stephan Lochner's wurden mir bekannt: Der Heisterbacher Altar, die hervorragende Leistung eines derben Nachfolgers. Der umfängliche Schrein mit beiderseitig bemalten Doppelflügeln stammt aus der Benediktiner-Abtei Heisterbach und wurde von Boisserée (vgl. a. a. O. I, S. 98 u. 301) erworben. Von den in ihrer Ausführung sehr ungleichen Darstellungen besitzt: Die Gallerie zu Augsburg (ohne Nr.): Christus vor Pilatus (hat gelitten), Judaskufs, Kreuzschleppung, Himmelfahrt. Köln: Wallraf-Richartz-Museum Nr. 122, Geifselung und Verspottung (Phot. v. A. Schmitz). Nr. 123, Grablegung (Phot. v. A. Schmitz). Nr. 124, Die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen [stark restaurirt] (Phot. v. A. Schmitz). Sammlung Schnütgen: Auferstehung. Die Pinakothek zu München: Nr. 9, Der Abt St. Benedikt, die Apostel Philippus, Matthaeus, Jakobus minor. Nr. 10, Der Abt St. Bernhard, die Apostel Bartholomäus, Simon, Mathias; statuarische Figuren unter Baldachinen; unten sind reichgefafste Reliquienschädel dargestellt (Lith. v. Strixner). Nr. 11, Verkündigung. Nr. 12, Heimsuchung. Nr. 13, Geburt Christi. Nr. 14, Anbetung der Magier. Nr. 15, Christus im Garten Gethsemane. Nr. 16, Der ungläubige Thomas. Nr. 17, Pfingstfest. Nr. 18, Tod Mariä (Lith. v. Strixner u. F. Schnorr).

Andere Schulbilder: Köln, St. Gereonskirche (in der Vorhalle): Die Verkündigung (vgl. L. Scheibler in dieser Zeitschrift [1892], V, Sp. 134). St. Ursulakirche: Cyklus von 16 Gemälden, die Legende der Heiligen in reich durchgeführten Landschaften, z. Th. übermalt; Inschrift: „[In d]en yaeren [unss] heren mcccc vnd lvi wart dye leg[ende bereytt] gvirgyn van Scheiven“ (vgl. L. Scheibler a. a. O., Sp. 142). Sammlung Nelles: Johannes u. Magdalena. Samml. Pelzer: Christus vor Pilatus. Wallraf-Richartz-Museum (ohne Nr.): Kreuzschleppung. Grablegung. — Christus am Kreuz, Entkleidung Christi, Vorbereitung zur Kreuzabnahme. — Verkündigung in einer Kirche, in der Ferne die Heimsuchung. Nr. 170, Crucifixus, Maria, Johannes, unten Stifter mit 11 Söhnen, Stifterin mit 8 Töchtern; Wappen: schwarzer Löwe auf Goldgrund, nach rechts gewandt (vgl. Lübke im »D. Kunstblatt« [1855], S. 157). Nr. 125, 126, 127, Veränderte Nachbildung des Dombildes; eines der ersten Gemälde, die Boisserée erwarb, kam durch Tausch an Wallraf. Nr. 129, 130, 131, Martyrium des hl. Erasmus. Maria, Johannes. Bartholomäus, hl. Bischof. Nr. 147, Crucifixus, Maria, Johannes, der Stifter Werner Wilmerynck; datirt 1458 (vgl. diese Zeitschrift [1891], IV, Nr. 11). Nr. 180, Verkündigung. Nr. 166, St. Cosmas, Damianus, Pantaleon; sehr spät, zeigt in den Köpfen noch Anklänge an Stephans Stil. München, Pinakothek: Nr. 5, Die Madonna im Rosenhag (vgl. W. Schmidt »Lützow's Zeitschrift« XV, Beibl., Sp. 635). Nr. 6, 7, 8, Christus am Kreuz, Maria und die Apostel. („Aus der Laurentiuskirche zu Köln“ »S. Boisserée« I, S. 98). Nr. 19, Geburt Christi. Nr. 20, Christus am Oelberg. Nr. 21, Geburt Christi [spät] (vgl. W. Schmidt in »Zahn's Jahrb.« V, S. 47). Nürnberg, Germanisches Museum: Nr. 11, Krönung Mariä. Nr. 12, Darbringung im Tempel. Nr. 14, St. Gereon mit seinen Gesellen. Freie Kopie nach dem Dombildflügel. Nr. 15. St. Gereon und Gefolge. Nr. 19, Noli me tangere (spät). Darmstadt, Grofsh. Bibliothek: Kleines Gebetbuch mit zierlichen Miniaturen in fein durchgebildeten Landschaften; datirt 1453, von fremder Hand. (Vgl. Waagen »D. Kunstblatt« [1850], S. 307 ff.)

Teppichartige Wirkung.

I. Die Farbenstimmung.



Der Ausdruck „teppichartige Wirkung" ist zu einem Schlagwort geworden, welches so oft angewandt wird, dafs es der Mühe werth erscheint, über die Bedeutung dieses Ausdruckes, wie er heute benutzt wird, Einiges zu sagen und ferner festzustellen, in welcher Weise die alten Kunstwerke romanischer und gothischer Epochen den Anforderungen an „teppichartige Wirkung" genügten.

In Bezug auf die Wand- und Glasmalereien hört man gewöhnlich die Erklärung: „Es darf die Wand nicht durchbrochen werden und da, wo der Architekt dieselbe als Fenster durchbrach, soll die Verglasung diese Oeffnung schliefsen." Daraus wird weiter gefolgert, dafs in der Zeichnung jede Anwendung der Perspektive diese teppichartige Wirkung vernichte. Es wird defshalb als ein grofser Vorzug alter Figurenzeichnung gepriesen, dafs kein Glied irgendwelche Verkürzung zeigt und die Füfse, wie herabhängend zu baumeln scheinen. Kein Fufsboden soll denselben eine Standfläche bieten, denn jeder Fufsboden müfste eine perspektivische Raumtiefe zeigen. Ein architektonischer oder landschaftlicher Hintergrund ist verpönt, und es bleibt der Kunst verboten, dem Gegenstand durch die Darstellung des Ortes, der Gegend, wo er sich abspielt, eine die Handlung ergänzende Erklärung zu geben. Jegliche Schattenwirkung würde die Figuren runden, hervortreten lassen und klar voneinander scheiden; da man aber unter „teppichartiger Wirkung" absolut die Fläche versteht, so mufs Alles platt sein, jede Schattirung ist verboten, nur die Kontur ist zulässig.

In der Farbenwirkung ist es eine bekannte Thatsache, dafs jede helle Farbe aus dem dunkeln Grunde hervortritt und dafs im Gegensatz zum Weifs jede Farbe zurückweicht, tiefer zu liegen scheint, je mehr sie sich dem Schwarz nähert. Das Schwarz aber drückt ein Loch, eine vollständige Tiefe aus. Um nun keine Löcher in die Wand zu malen und kein Hervortreten und Zurückweichen in die Fenster zu bringen, hat man die teppichartige Wirkung dadurch innezuhalten geglaubt, dafs man alle Farben möglichst gleichwerthig nahm, d. h. die hellen Farben, das Weifs stark tonte oder ganz vermied und dann blasses Rosa, Blau u. s. w. in den wässerigsten Abschwächungen anwendete und den dunkeln Farben ihre Tiefe nahm. Dunkelblau und dunkelviolett, die Bässe in der Farbenstimmung der Alten, sind zu einem hellen Himmelblau und zu einem schrillen Hellblauviolett geworden. Da von einem Hervortreten keine Rede mehr ist, so läuft Alles wirr durcheinander, und da jede Farbe gleichmäfsig hell schreit, so thun einem die Augen weh.

Diese in Vorstehendem angeführten Ansichten kann man des Oefteren, bald einzeln, bald insgesammt aussprechen hören, je nachdem der betreffende Kunstfreund glaubt, über einzelne Eigenschaften der Malerei unterrichtet zu sein. Wie mächtig die Forderungen des kunstverständigen Publikums an den schaffenden Künstler sind, können die mannigfachen Leistungen auf dem Gebiete der Glas- und Wandmalerei in den letzten zwanzig Jahren beweisen, deren schlechte Eigenschaften gröfstentheils aus der Anwendung obiger Grundsätze resultiren.

Welche Teppichart gab für genanntes Schlagwort durch ihre gute Wirkung die Veranlassung, als mustergültig hingestellt zu werden?

Wir besitzen zunächst als Fufsbodenbelag den Orientteppich in seinen verschiedenen Arten, je nach der Landschaft, welche ihn erzeugte, in Muster und Farbe verschieden, gleich aber in seiner vorzüglichen, unübertroffenen Eigenart als Flachornament von höchster koloristischer Wirkung. Schon zu den Zeiten der Griechen und Römer gesucht („Alexanders Teppiche"), nahm er im Mittelalter eine bevorzugte Stellung ein als Belag der Stufen des Altares. Zahlreiche Malereien des Mittelalters, sowie die Schatzverzeichnisse der Kirchen erzählen von diesen „übers Meer" gekommenen Teppichen, von denen verhältnifsmäfsig nur wenige Exemplare auf uns gekommen sind. Es wäre zu wünschen, dafs Alle, welche sich für teppichartige Wirkung interessiren, dafür sorgten, dafs derartige Orientteppiche wieder die Stufen unserer Altäre schmücken. Der Vergleich mit den Teppichen moderner, sogen. kirchlicher Muster würde über mustergültige Farbengebung viel Belehrung verbreiten können und zeigen, wie weit wir von einer guten Farbenwirkung abgekommen sind.[1]) Die frischen Kon-

[1]) [Schwer und roh in der Zeichnung der Ornamente und namentlich der symbolischen Thiermusterungen, noch viel roher in der Farbenauswahl und Zusammenstellung sind durchweg die wenigen sogen.

traste vom hellen Weifs zum Ockergelb, feurigem Roth, weichem Grün, bis zum tiefen Schwarzblau zeugen von ebenso gesundem Sinn, wie von Frische und Kraft. Die Hauptzüge der Eintheilung des Teppichs sind durch weifse Streifen hervorgehoben, auch weithin wirksam und die farbigen Füllungen sind durch den Gegensatz zum Weifs in dem vollen Werth einer gesättigten Stimmung zusammengehalten. Wir begegnen hier den kräftigsten Gegensätzen vom hellen Weifs bis zum Ockergelb, Terrakottaroth bis zum tiefsten Dunkelblau und Schwarz. Von einer verwaschenen Färbung, wie so manche moderne Fenster aufweisen, ist nichts zu merken, und bei all den lebhaften Kontrasten ist die vollkommene Wirkung des Flachmusters von unübertroffenem Reiz.

Leider ist auf einzelne neueste Erzeugnisse des Orients die Erfindung und Anwendung der Anilinfarben nicht ohne verderbliche Wirkung geblieben, indem diese bequeme, aber weder haltbare, noch in den Farbentönen harmonische Art die alte mühsame, aber solide und künstlerisch schöne Technik der Färberei zu verdrängen drohte; deshalb ist auch hier zwischen den in Farbe und Form besseren älteren Leistungen zu unterscheiden. Was der ganzen Erscheinung des Teppichs bei allem Reichthum seiner Farben die Stimmung verleiht, sei kurz beschrieben, da durch ähnliche Mittel dieselbe auch in anderen Fällen entsteht. Der weifse Faden hat seine Naturfarbe, ist nicht rein weifs gebleicht, sondern mehr oder weniger gelblich, bei einzelnen Exemplaren bis zum Bräunlichen abgetönt, da auch Kameelhaar vielfach zur Verwendung kommt. Derselbe Naturton, der als Weifs verwandt wird, dient beim Färben der übrigen Farben als Unterlage und bricht das Blau, Roth u. s. w. nach dieser Nuance hin. Er gibt allen Farben etwas Gemeinsames, gerade, wie im goldenen Licht der Nachmittagssonne ein warmer Schmelz über die sämmtlichen Farben der Landschaft ausgebreitet ist, der jeden Kontrast der kalten Töne mildert und den warmen erhöhte Gluth und hervortretende Wirkung verleiht.

Bei den alten Glasfenstern verwandten die alten Meister auch kein reines weifses Glas, es war meistens etwas grünlich oder bräunlich. Bei Herstellung der farbigen Gläser wurde dieses gefärbt oder diente als Unterlage unter den Ueberfanggläsern, brach also die Farbe zu einem Ton in der betreffenden Nuance.

Als man bei den ersten Wiederbelebungsversuchen der Glasmalerei neue Gläser zu fabriziren versuchte, glaubte man als eine Errungenschaft moderner Technik es erreichen zu müssen, nicht nur ein reines weifses Glas zu erzeugen, sondern auch jene gebrochenen milden Töne der alten Gläser zu übertreffen, indem man die ungebrochenen Töne, wie sie als Muster auf den Farbentafeln des Spektrums angegeben werden, in ihrer ganzen Schärfe und spektralanalitischen Reinheit herstellte. Man zuckt heute mitleidig die Achseln über die traurigen, mit solchem Material hergestellten Erzeugnisse der Glasmalerei. Anstatt sich an eine bestimmte geringe Zahl harmonischer Töne, wie bei den Alten zu binden, suchte man eine gröfsere Zahl der verschiedensten Farben zu bekommen, deren Anwendung viele Mifstöne in den einzuschlagenden Farbenakkord brachte und anstatt einige wenige Töne gleichmäfsig über das ganze Fenster, wie im alten Teppich, zu verbreiten, dadurch jene Einheit des Totaleindrucks herzustellen, häufte man an einigen Stellen Farbengruppen, die in anderen Theilen desselben Fensters nicht wiederkehrten und jeder Zusammenhang war verloren. Wie nothwendig es ist, nicht nur in demselben Fenster die gleichen wenigen und gut gestimmten Töne unverbrüchlich festzuhalten, sondern auch durch die ganze Dekoration einer Kirche in Glas- und Wandmalerei durchzuführen, zeigen am besten solche Kirchen, welche das Unglück hatten, aus verschiedenen Händen moderne, starkwechselnde Dekorationsmalereien und eben solche Fenster zu besitzen.

War schon in der Brechung der Farben durch den Grundton des Weifs eine Annährung derselben untereinander vorhanden, so kam bei der weiteren Behandlung durch Ueberzug und Bemalen sämmtlicher Gläser mit nur einem grünlichen oder röthlichen Grisailton eine weitere harmonische Bindung der einzelnen Farben hin-

„kirchlichen Teppichmuster", auf welche immer noch die zahlreichen Reflektanten angewiesen sind. Eine Reform ist auf diesem Gebiete um so dringlicher, je gröfser das Bedürfnifs nach solchem Festschmuck für Wandbehang wie Altarstufenbekleidung ist und je reicher die Mittel sind, die dafür aufgeboten werden. Schon öfters habe ich für Vorschläge auf diesem Gebiete nach mittelalterlichen Vorbildern, die äufserst selten sind, Umschau gehalten und Andere dazu angeregt. Einstweilen mag es sich empfehlen, mit orientalischen Teppichen und deren Nachbildungen sich zu begnügen, unter Verzicht auf kirchlich-symbolische Motive. H.]

zu. Allein auch dieses vorzügliche Mittel, etwaige in der Herstellung nicht gebrochene Töne durch diesen Ueberzug zu einer einheitlichen Stimmung zu verbinden, wurde im Anfange der dreifsiger Jahre nicht in diesem Sinne gebraucht. Sehr oft sieht man an den damals entstandenen Fenstern, dafs man helle Farben, besonders das Weifs so stark mit Grisail deckte, dafs der Glanz desselben sich vollständig verlor, und indem man farbige Gläser garnicht oder doch nur sehr wenig überzog, brachte man den unerhörten Unsinn fertig, dafs ein Blau oder Roth heller wirkte, als das daneben stehende Weifs, ein vollständiges auf den Kopf Stellen jeder Farbenordnung und harmonischen Stimmung. In der Musik würden die Meisten sich bei den falschen Tönen nicht gestimmter Instrumente die Ohren zuhalten, aber für Farbenton beginnt erst allmählich das Gefühl sich zu erschliefsen, und die unempfindliche Dickhäutigkeit ist oft dort am stärksten vertreten, wo man, statt zu empfinden, „wissenschaftlich" zergliedern und kritisiren will.

In der Glasmalerei hat man seit einigen Jahren einen erfreulichen Wandel zu verzeichnen. Nicht nur, dafs man in den Fabriken begonnen hat, den alten Tönen nachgebildete Glastafeln herzustellen, sondern einige Ateliers haben auch durch Anwendung der Patina neue Leistungen ihrer Glasmalerei um einige Jahrhunderte älter aussehen gemacht, sodafs manches alte Original neben solcher Arbeit von heute gar rein und frisch aussieht. Maafshalten ist auf diesem Gebiete nothwendig, und es ist wohl zu bedenken, dafs neben der Stimmung durch solch' einen bräunlichen Schmelz, theils von den alten Meistern gemacht, theils durch das Oxyd im Laufe der Jahrhunderte gemehrt, der wichtigere Vorzug der alten Kunst in der feinen Wahl der wenigen harmonischen Töne bestand und in der meisterhaften Geschicklichkeit, bei dieser Beschränkung durch die Vertheilung über grofse Flächen und mannigfache Wiederholung in geordneten Zwischenräumen Wirkungen hervorzubringen, welche reich an Abwechslung zu sein scheinen. Man kann ein schlechtes modernes Fenster durch den Ueberzug von Asphaltlack in den Farben erträglicher machen, aber ein Kunstwerk im Sinne der Alten ist es damit um keinen Grad mehr geworden. Die Erkenntnifs von der Wichtigkeit der Farbenstimmung wird einem Jeden klar durch die Beobachtung, dafs, bevor wir auf weite Entfernung den dargestellten Gegenstand erkennen, sich schon in solcher Entfernung die farbige Totalerscheinung aufdrängt und schlecht gestimmt, Mifsbehagen in der Seele des feinfühligen Beschauers erzeugt. Das aber nicht allein, sondern bei näherem Hinzutreten wird das Erkennen durch einen richtigen Tonsatz gefördert, und wie der Wohllaut eines volltönenden Organs das Ohr des Hörers entzückt und den Sinn für die Aufnahme der Rede erschliefst, so wird auch die stilvolle Zeichnung durch eine stilvolle Behandlung der Farbe ihren vollen Ausdruck erlangen und das Auge des sinnigen Beschauers mit unauslöschlichen Eindrücken erfüllen.

In der Wasserfarbenmalerei auf Pergament und Wand liegt ein ähnlicher Vorgang zu Grunde, eine einheitliche Stimmung hervorzubringen, wie solcher bei der Färbung der ungebleichten gelblichen Wolle zur Herstellung der Orientteppiche vorher beschrieben ist. Die Farbe des Mörtels und Pergamentes hat den ähnlichen gelblichen Ton, wie die Naturwolle. Indem man auf diesen Grund die Farben dünn auftrug, wirkte diese Unterlage durchscheinend mit zur Brechung der Farbe; aber auch bei deckendem Auftrag beeinflufst solch' ein Grund die Tonbildung, indem es dem empfindlichen Auge des Malers unmöglich war, in die so vorhandene Stimmung Unharmonisches hineinzusetzen.

In der Oelmalerei bieten die zahlreich erhaltenen Tafelbilder eine reiche Gelegenheit, zu beobachten, wie sorgfältig die Alten den Kreidegrund zu benutzen verstanden. Durch die auf's Sorgfältigste aufgetragenen Lasuren schimmert die mit kräftigen Strichen auf den Kreidegrund gezeichnete erste Formenandeutung hindurch. Man sieht die Konturen wie auch die schrägen Strichlagen der Schattirung, und in oftmaligem dünnen Auftrag der Oelfarbe ist diese erste Angabe zur weichen Rundung der Schatten, zu stimmungsvollem Schmelz und zu einer gesättigten Fülle des Tones durchgebildet. In der späteren Zeit machte man von einem dicken, undurchsichtigen Auftrag der Farbe Gebrauch, doch so, dafs über diesen, als gut getrocknete Unterlage, die Lasuren gebracht wurden, welche einen saftigen, tiefwarmen Ton über die hellere und trocken aussehende Unterlage ausbreiteten. Es war nichts Seltenes, dafs man über das fertige Bild im Ganzen einen bräunlichen Ton zog; den Firnifs, an sich schon gelblich, durch

Zusatz von Mumie und Asphalt bräunlich färbte, um die sogen. Patina künstlich herzustellen. Schliefslich artete die Anwendung dieses Mittels bei den fabrikmäfsig arbeitenden Schnellmalern aus, die Neigung für den bräunlichen Ton wurde eine so grofse, dafs man in den Gallerien alte Bilder, welche den Liebhabern nicht braun genug waren, mit brauner Sauce überzog, wie unsere modernen Künstler nicht ganz mit Unrecht über solchen Mifsbrauch sich zu äufsern pflegen.

Die Freilichtmalerei von heute will weder von dem braunen Ton noch von der Lasur etwas wissen. Sie verzichtet auf die reichen Mittel der Oelmalerei nach der Tiefe hin, um im Hellen der staubigen Tageserscheinungen sich zu versuchen. Die gröfste koloristische Kraft im Sinne der alten Venezianer war H. Makart mit seinen, leider die Sinnlichkeit verherrlichenden, malerischen Farbenpoesien. Sein Einflufs ist aufser den, nach ihm benannten Makartbouquets, deren Zusammensetzung aus getrockneten Palmen und Gräsern in der Grundstimmung das Gelblichbräunliche verwendet, in der Einrichtung und Ausstattung der Wohnräume noch heute wirksam, während in der Malerei seine Weise keine Nachahmung gefunden. Makart versteht sich auf die Lasuren. Ein feiner bräunlicher Gesammtton bildet die Stimmung und durch Wiederholen derselben Farben weifs er mit verhältnifsmäfsig wenigen Tönen eine reiche Farbenwirkung hervorzubringen, ein Beweis, dafs es nicht an unserm modernen Material liegt, wenn die heutige Kunst so weit vom Alten entfernt bleibt, sondern an der Technik und Auffassung.

Was der Orientteppich, dieser stilvollste Bodenbelag uns in der Farbenwirkung lehren kann, wäre in Obigem gesagt. Der Kenntnifs und Betrachtung seiner Formen und sonstigen Vorzüge soll der nächste Abschnitt gewidmet sein. (Forts. folgt.)

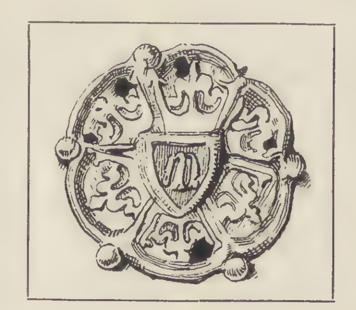
Kevelaer. Friedr. Stummel.

Gothisches Ornamentscheibchen.

Mit Abbildung.



In der Abbildung bringen wir ein mittelalterliches Ornamentstück, welches mit anderen, im Ganzen sechzehn, und einer Menge Deutschordensschillingen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. im Jahre 1873 auf dem Frauenburger Domberge gefunden wurde. Es hat die Form eines sechsspeichigen Rades oder eines Sechsblattes von 3 *cm* Durchmesser. In den Winkeln zwischen den einzelnen Blättern sieht man Kügelchen, zugleich als Abschlufs der Speichen. Zwischen letzteren liegt je eine gothische Lilienkrone; über dem Mittelpunkt ist ein Schildchen mit dem Buchstaben M (Maria) aufgelöthet. Es ist eine Arbeit aus vergoldetem Silberblech getrieben;[1]) nur das Schildchen und die Kügelchen zeigen die natürliche Farbe des Silbers. Gewifs gehört es zu den *rotulae aureae,* welche im XIV. und XV. Jahrh. so beliebt waren und in Verbindung mit Seiden- und Perlenstickerei *(opus anglicum)* zur Verzierung von Gürteln, Wehrgehängen, auch kirchlichen Paramenten, besonders der Schilder an den Chorkappen und der *parura* oder *plaga* der einem aufstehenden Kragen nicht unähnlichen Humeralien verwendet wurden. Vergl. Hinz »Die Schatzkammer der Marienkirche zu Danzig« S. 22, Taf. II u. LVIII, und meinen Aufsatz in dieser Zeitschrift, Jahrg. 1890, S. 245/246.



Dittrich.

[1]) [Die Ornamente sind vielmehr eingestanzt und zwar in der Weise, dafs das Wappenschildchen für sich aus einem Metallstempel geschlagen und in der Mitte aufgelöthet wurde, während die Lilienkrone aus einer mit dieser Verzierung versehenen Matrize sechsmal im Umkreise eingestempelt wurde. Zuletzt erfolgte die Auflöthung der kleinen Kügelchen in den Zwickeln des Sechspasses und die Vergoldung des Ganzen. Die (auch auf der Abbildung wiedergegebenen) Unregelmäfsigkeiten der Lilienkronen in Bezug auf ihre Eingliederung lassen an diesem einfachen und sehr wohlfeilen Verfahren keinen Zweifel. Dasselbe war im XIV. und XV. Jahrh. in Norddeutschland sehr verbreitet und manche Borten, die sich besonders an Antependien und Schultertüchern in den Kirchen- und Klosterschätzen von Danzig, Halberstadt, Lüne, Wienhausen u. s. w. erhalten haben, legen von der vortrefflichen Wirkung dieser aufgenähten Pailletten so glänzendes Zeugnifs ab, dafs die Wiedereinführung derselben in den liturgischen Gebrauch angelegentlichst empfohlen zu werden verdient. H.]

Nachrichten.

Die XL. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands in Würzburg

hat, nach dem Beispiele ihrer Vorgängerinnen, der Pflege der christlichen Kunst ein sehr lebhaftes Interesse gewidmet. In der Sektion für christliche Kunst, welche in wiederholten Sitzungen sich der Theilnahme zahlreicher Kunstfreunde erfreute, wurden in lebhafter Debatte alle einschlagenden Fragen einer eingehenden Erörterung unterzogen, und die mannigfachsten Wünsche für die Förderung ächter, christlicher Kunst und für die Hebung des Interesses und des Verständnisses für dieselbe in Besprechung genommen. Die Bestrebungen unserer Zeitschrift fanden ungetheilte Zustimmung und der Richtung und Leitung derselben wurde vollste Anerkennung zu Theil. — Der in der Sektion gestellte Antrag:

> „Die Generalversammlung empfiehlt den Katholiken Deutschlands recht dringend, die auf Anregung und Grund der Beschlüsse früherer Generalversammlungen in's Leben gerufene »Zeitschrift für christliche Kunst« (Düsseldorf — L. Schwann) kräftiger als bisher zu unterstützen und dieselbe dadurch in den Stand zu setzen, für die Zukunft noch wirksamer, insbesondere durch reichere Illustrationen, den Zwecken, für welche sie gegründet ist, zu dienen — die Zeitschrift hat bisher den Erwartungen und an sie zu stellenden Ansprüchen durch ihre Haltung und geschickte Redaktion entsprochen.
>
> Prof. Dr. Weber
> Dr. Frhr. v. Heereman."

welcher in der geschlossenen Generalversammlung von Herrn Prof. Dr. Weber, dem Vorsitzenden der Sektion, begründet und eingehend befürwortet wurde fand einstimmige Annnahme. In der Sektion wurde ferner die im Laufe des Jahres erfolgte Konstituirung der „Deutschen Gesellschaft für christl. Kunst", welche auf der vorigjährigen Generalversammlung zu Mainz auf Anregung verschiedener ausübender Künstler in ihren Unterlagen und Zielen bereits besprochen worden war, mit lebhafter Freude begrüfst, und der olgende Antrag:

> „Die Generalversammlung empfiehlt den Katholiken Deutschlands die Förderung und Unterstützung der auf Anregung der vorigjährigen Katholikenversammlung gegründeten „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst", welche eine lebendigere Beziehung zwischen Künstlern und Kunstfreunden erstrebt, indem sie mit den Werken lebender Künstler vertraut macht, und ihnen zu künstlerischer Thätigkeit zu verhelfen sucht.
>
> Prof. Dr. Weber."

sowohl von der Sektion, als auch nach Begründung durch den Antragsteller in der geschlossenen Sitzung angenommen. Aufserdem wurde auch in dem Saale der Schrannenhalle eine Generalversammlung der Gesellschaft unter dem Vorsitze ihres Präsidenten, des Herrn Prof. Freiherrn von Hertling bei grofser Betheiligung abgehalten und die erste Jahresmappe der Gesellschaft zur Vertheilung gebracht, deren Inhalt, in einer Anzahl von Kunstblättern bestehend, einer näheren Besprechung und Würdigung zu unterziehen sein wird.

Ein weiteres Zeichen, wie grofsen Werth die Generalversammlung auf die Pflege der Kunst zu legen beabsichtigte, ist auch darin gegeben, dafs eine besondere Rede über die christliche Kunst für eine öffentliche Sitzung vorgesehen war. Der Herr P. A. Kuhn O. S. B. hielt dieselbe, und verbreitete sich in geistvoller Weise über grundlegende Fragen und Prinzipien, welche die Gestaltung der modernen Kunstübung und die Richtung und Stellung derselben in unserer Zeit befafsten. Erst, sobald die Rede in Druckwiedergabe vorliegt, wird eine Besprechung derselben und eine ruhige Prüfung der aufgestellten Gesichtspunkte vorgenommen werden können, besonders auch, da bei der ungewöhnlichen Gröfse des Lokals, der Ludwigshalle, in welcher die Versammlungen abgehalten wurden, und bei der nicht günstigen akustischen Beschaffenheit nicht Alles verstanden werden konnte. Wenn es den Anschein gewann, als ob in der Rede ein geringerer Werth auf die Bedingungen und die Rücksichten der entwickelten Stilarten und auf den Anschlufs an archäologische und symbolische Grundsätze gelegt wurde, dagegen aber dem Anschlusse der Kunst an die Bedürfnisse, Gefühle und Richtung unserer Zeit und unseres modernen Lebens eine absolute und weitergehende Bedeutung beigemessen wurde, als dies bisher von unserer Zeitschrift vertreten, so mufs zur Zeit eine Beurtheilung dieser Fragen vorbehalten bleiben, bis der Text der Rede authentisch vorliegt, um Mifsverständnisse oder voreilige Bemerkungen auszuschliefsen.

Die fränkische Ausstellung von Alterthümern in Kunst und Kunstgewerbe in der alten Domherrn-Sepulturkapelle und den darüber liegenden Sälen der K. Musikschule bot des Interessanten und Bedeutsamen aus allen Gebieten eine grofse Fülle, und gab ein prächtiges Bild von dem überraschenden Reichthum an Kunstschätzen, welcher sich in Würzburg und überhaupt in Franken erhalten. Zwar war das Mittelalter in Werken der romanischen und gothischen Kunst nicht reich vertreten, dagegen um so mehr die spätere Zeit der Renaissance und des Rokokostiles und zwar in einem solchen Reichthum und in einer so grofsen Menge von Werken prächtiger, künstlerischer Behandlung und Ausstattung, wie solche wohl kaum ein anderer Theil Deutschlands aufzuweisen im Stande ist. Die Menge von Goldschmiedearbeiten jeglicher Art, insbesondere auch von kirchlichen Gefäfsen aus den bezeichneten Stilarten war eine überraschend grofse und gab Zeugnifs von dem Reichthum des Landes im XVII. und XVIII. Jahrhundert, und auch von der Kunst- und Prachtliebe der Fürstbischöfe, vornehmlich derer aus der Gräflich Schönborn'schen Familie. — Aus der grofsen Zahl der Kirchengeräthe mögen besondere Erwähnung finden ein grofses Kruzifix mit 6 grofsen Kirchenleuchtern aus Stücken von Bergkristall mit silberner getriebener Arbeit aus der Kapelle des Schlosses zu Würzburg (um 1600), ein Ostensorium für Reliquien, in vergoldetem Silber in edlen Renaissanceformen und geziert mit in Kristall geschnittenen Figuren (Augustinerkloster zu Würzburg) und ein Ostensorium in Pokalform mit prächtigem, spätgothischem Ornament (1519) (Militärkirche auf dem Marienberg). Unter den mittel-

alterlichen Goldschmiedearbeiten ragten hervor zunächst die durch wiederholte Ausstellung bekannten Schätze des Stiftes Aschaffenburg, die Brustbilder des hl. Petrus und des hl. Alexander mit reichstem Ornament (1473) nebst der grofsen gothischen Monstranz mit Emailplättchen und Kristall ausgestattet, ferner eine grofse gothische Monstranz und ein grofses Kreuz, beide in Silber aus dem XV. Jahrhundert (Kirche zu Mergentheim). Besonderes Interesse bot auch eine Anzahl von Holzschnitzwerken von T. Riemenschneider von sehr verschiedenem Kunstwerthe. — Alle Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes waren, wie schon bemerkt, reich vertreten: herrliche Schränke, Truhen, Kasten, Möbel u. dgl., Elfenbeinschnitzwerke, Waffen, Medaillen und Münzen, Arbeiten aus Bronze und Eisen, aus Thon, Fayence, Steingut, Glas und Porzellan, Textilarbeiten, Gobelins und Gewänder u. dgl. Unter den letzteren verdient neben einigen Mefsgewändern eine besondere Erwähnung der vom Grafen Schönborn ausgestellte bischöfliche Ornat, zwar gearbeitet im Geschmack und Stil des XVIII. Jahrhunderts, aber hervorragend durch den Reichthum und die Pracht der Ausstattung. Derselbe besteht aus einem Pluviale, einer Kasel, zwei Dalmatiken, einem Gremiale, einer Mitra und einer Kelchdecke, Alles in prachtvollem Goldbrokat mit farbigem seidenen Ornament in Häkelarbeit reich belegt und geziert, Mitra und Agraffe mit Edelsteinen auf's Reichste ausgestattet.

Dr. Frhr. v. Heereman.

Die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst"

hat ihre jährliche Generalversammlung der Inhaber von Patronatsscheinen am 12. September zu Bonn im Borromäushause gehalten. Den Vorsitz führte Dr. Frhr. von Heereman, der zunächst den Schatzmeister um den Geschäftsbericht bat. Dieser schlofs sich demjenigen der letzten Jahre ziemlich enge an, und da die Bilanz bereits eine Vorprüfung erfahren hatte, so konnte sofortige Decharge ertheilt werden.

In Bezug auf die von der letzten Generalversammlung angeregte Vorstellung bei sämmtlichen hochwürdigsten Bischöfen Preufsens, das Abonnement auf die Zeitschrift event. der Kirchenkasse entnehmen zu dürfen, berichtete der Vorsitzende, dafs sie im Ganzen den gewünschten Erfolg gehabt habe, indem, sei es durch diese direkte Genehmigung, sei es durch die Gestattung der Mitwirkung der Dekanatskasse u. s. w., der Zweck erreicht sei, denjenigen geistlichen Herren, für welche das eigene Halten der Zeitschrift als ein zu grofses Opfer erscheine, das Lesen derselben zu ermöglichen, zugleich in der Pfarrbibliothek das Vorhandensein dieses für den Bau und die Ausstattung der Kirchen so wichtigen Hülfsmittels zu bewirken. — Leider hat der mit dem Hinweis auf diese Genehmigung von dem Vorstande gemachte Versuch, eine gröfsere Anzahl von geistlichen Herren zum Abonnement zu bestimmen, in den beiden Diözesen, in welchen er durch Versendung eines illustrirten Prospektes angestellt wurde, sich nicht bewährt, so dafs von seiner weiteren Ausdehnung Abstand genommen wurde. Sämmtliche Anwesende gaben ihrem Befremden und Bedauern darüber um so entschiedeneren Ausdruck, als sie das fortschreitende Bestreben der Redaktion, gerade den praktischen Kunstbedürfnissen des Klerus entgegenzukommen, auf das Lebhafteste anerkannten und betonten. Gerade der letzte (V.), sowie der bereits bis zur Hälfte gediehene VI. Jahrgang biete in Bezug auf manche brennende und schwierige kirchliche Kunstfrage so treffende und gründliche Auskunft, zugleich ein so reiches und vorzügliches Illustrationsmaterial, dafs der Jahrespreis als ein sehr mäfsiger zu bezeichnen sei. Da für die ernste und ächte kirchliche Kunst gegenüber den mancherlei Bestrebungen, sie abzuschwächen, die Zeitschrift so klar und konsequent eintrete, so sei ihre Unterstützung um so nothwendiger, und die wünschenswerthe Bereicherung ihrer in Bezug auf Originalität bis jetzt schon von keiner anderen Kunstzeitschrift erreichten Bilderschatzes könne nur durch erheblichen Zuwachs an Abonnenten ermöglicht werden.

Da die dreijährige Wahlperiode des Vorstandes abgelaufen war, so musste die Neuwahl stattfinden und zwar zunächst der 20 Mitglieder, welche die Generalversammlung zu berufen hat. Diese erneuerte den 20 ersten Mitgliedern (in der Reihenfolge) das Mandat, und der nach Schlufs der Generalversammlung zu einer Sitzung zusammengetretene Vorstand nahm die Kooptation vor und bestimmte den Vorsitzenden, dessen Stellvertreter, sowie den Kassen- bezw. Schriftführer. Aus diesen verschiedenen Wahlen ging der Vorstand in seiner bisherigen Zusammensetzung in Bezug auf Mitglieder und Chargirte unverändert hervor. A.

Karl Müller †.

Am 15. August starb zu Neuenahr im Alter von beinahe 75 Jahren Professor Karl Müller, Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie. Ein halbes Jahrhundert zählte er zu den Meistern der sogen. Nazarenerschule, denn schon im Jahre 1844 begann er mit seinem Bruder Andreas, mit Deger und Ittenbach die Ausmalung der St. Apollinariskirche. Dafs diese seine einzige monumentale Arbeit geblieben, ist zu bedauern, da für neue, zumal stilistisch weniger ausgeprägte Kirchen, seine dem Weichen zuneigende Manier sich wohl geeignet hätte, während sie in unsere strengen mittelalterlichen Kirchen, wenigstens in Form von Wandgemälden, ein fremdes, gar widersprechendes Element hineingetragen haben würde, ungeachtet der tieffrommen Empfindung, welche alle seine Gestalten beherrscht und der vortrefflichen Technik, welche sie auszeichnet. Selbst als Tafelgemälde gliedern sie sich nicht in so befriedigender Weise ein, wie die mehr architektonisch gehaltenen Altaraufsätze. Desto gröfser ist ihre Wirkung, wenn sie als Andachtsbilder die Wände festlicher Räume oder privater Gemächer schmücken. Hier bewähren sie sich in ihrer ganzen Lieblichkeit. Auf Zeichnung und Färbung ist durchweg die gröfste Sorgfalt verwendet, und beide ergänzen sich bis zu dem Maafse, dafs das Auge mit Wonne auf diesen zarten, anmuthigen Gebilden verweilt. Die sinnigen Themata sind dem Meister besser gelungen, als die grofsartigen Vorwürfe und seine zahlreichen Darstellungen der hl. Familie entfalten einen unwiderstehlichen Reiz. — Mit ihm ist der letzte Vertreter einer Richtung heimgegangen, die als liebliche Episode in der Geschichte der modernen religiösen Malerei erscheint, schon lange aber leider nur noch eine kleine Oase bildete. H.

Bücherschau.

Die Frauenkirche zu Dresden. Geschichte ihrer Entstehung von Georg Bähr's frühesten Entwürfen an bis zur Vollendung nach dem Tode des Erbauers. Von Jean Lous Sponsel. Dresden 1893, Verlag von Wilhelm Baensch, Kgl. Sächs. Hofverlagsbuchhandl.

Das umfangreiche, in 4 Lieferungen erschienene Werk über die Dresdener Frauenkirche schildert die Entstehungsgeschichte dieses hervorragenden Kirchenbaues in einem Text von 122 Seiten mit sämmtlichen Urkunden als Anhang und 25 vorzüglichen Lichtdrucktafeln der verschiedenen Entwürfe.

In fesselnder Weise wird der Leser vertraut gemacht mit den Kämpfen des genialen Meisters Bähr von dem Bauanfang bis zu seinem leider kurz vor der Vollendung des Werkes erfolgten Tode. Als Rathszimmermeister, welcher Titel sich übrigens nicht mit dem heutigen deckt, war ihm im Frühjahr 1722 von dem Magistrat die Bearbeitung der Entwürfe für den Kirchenbau übertragen worden, wodurch der Neid anderer Berufsgenossen hervorgerufen wurde, welche für ihre Intriguen den einflussreichen Gouverneur von Wackerbarth zu gewinnen wufsten. Sie erreichten es, dafs der Beginn des Baues um Jahre verzögert und schliefslich der begonnene Bau mehrfach eingestellt wurde. Im weiteren Verlaufe stellten sich dann Geldverlegenheiten für das etwas zu grofsartig angelegte Werk ein und erforderten eine mehrfache Reduzirung der Pläne, als schon die ersten Bauarbeiten begonnen hatten. Die gröfsten Schwierigkeiten entstanden aber, als vor Einwölbung der Kuppel die Standhaftigkeit des Baues angezweifelt wurde. Die aus allen diesen Veranlassungen entstandenen Verwickelungen sind in dem vorliegenden Werke aus dem überaus umfangreichen Quellenmaterial in klarster Weise dargestellt, so dafs daraus nicht nur von der Baugeschichte der Frauenkirche, sondern auch von der Persönlichkeit des hervorragenden Schöpfers ein genaues Bild entsteht. Mit besonderer Ausführlichkeit ist hierbei der Streit um die Ausführung der Schutzkuppel in Holz oder Stein behandelt, wohl hauptsächlich defshalb, weil hierdurch dem Leser das überlegene Können des Meisters am Besten zur Anschauung gebracht werden konnte, dessen weitschauenden und folgerichtigen Konstruktionsgedanken seine Widersacher nicht zu verstehen vermochten.

In unmittelbarem Zusammenhange mit dem Bau der Frauenkirche stehen die demselben vorausgegangenen reformatorischen Bestrebungen auf dem Gebiete des protestantischen Kirchenbaues, angeregt hauptsächlich durch das bekannte Werk von Sturm. Dafs Bähr bestrebt war, dieselben durch sein Werk zu verkörpern, ist in dem Buche von Sponsel eingehend dargethan, und dafs es ihm gelang, für die damals angestrebten zentralen Emporenbauten gewissermafsen Schule zu machen.

Wenn allerdings auch heute der protestantische Kirchenbau wieder andere Bahnen eingeschlagen hat und zwar mit Recht, da die vielfach übereinandergereihten Emporen sich für den Gottesdienst nicht bewährt haben, so darf immerhin die Dresdener Frauenkirche als ein epochemachendes Werk in der Baugeschichte Deutschlands seinen Platz behaupten und es ist kein geringes Verdienst des Verfassers, wenn er mit seinem Buche dem Bauwerke wie seinem Schöpfer die gebührende Anerkennung verschafft.

Schliefslich mag nicht unerwähnt bleiben die ganz vorzügliche Ausstattung des Buches, um welche Verleger und Verfasser sich gleich verdient gemacht haben.

Köln. Below.

Las Joyas de la Exposicion Historico-Europea de Madrid 1892. Sucesor de Laurent. Madrid 1893.

Die bei Gelegenheit des vierten Centenariums der Entdeckung Amerikas zur Verherrlichung von Christoph Columbus in Madrid veranstaltete historische Ausstellung ist im vorigen Herbst eröffnet und erst nach Ablauf dieses Frühjahrs geschlossen worden. In dem weiten, reich ausgestatteten Palaste, welcher zur Aufnahme der Bibliothek und nationalen Kunstsammlungen gerade gebaut war, nahmen die Parterre-Räume die amerikanische, die oberen Säle die europäische Abtheilung auf. Letztere übertraf an Umfang und Bedeutung fast alle bisherigen retrospektiven Ausstellungen. Die königlichen Sammlungen und die öffentlichen Museen, die Kirchen- und Klosterschätze, die adeligen und bürgerlichen Privatsammler hatten in freigebigster Weise ihre Kostbarkeiten hergeliehen, so dafs die 25 grofsen lichten Säle, in denen sie vereinigt waren, eine glanzvolle Kunstgeschichte des Landes darstellten. Zwar waren auch einige auswärtige Sammlungen vertreten, zwar fehlte es nicht an flandrischen, französischen, italienischen Alterthümern, aber diese spielten doch (mit Ausnahme der Gobelins und Gemälde) den im Lande entstandenen und verbliebenen Kunstwerken gegenüber keine grofse Rolle. Die Aufstellung war insofern eine recht geschickte, als sie übersichtlich und von guter dekorativer Wirkung war, erschwerte aber die Orientirung und das Studium sehr erheblich durch den Mifsstand, dafs die Gegenstände weder der Zeit, noch dem Material nach geordnet waren, sondern nach den Besitzern, so dafs sich die heterogensten Objekte nicht bloss in demselben Saale, sondern in derselben Vitrine zusammengestellt fanden. Den Glanzpunkt bildeten die Teppiche aus verschiedenen Domkirchen, namentlich aber aus königlichem Besitze, welche die Wände der meisten Säle schmückten, spanischen und besonders flandrischen Ursprungs, so zahlreich, so grofs, so farbenprächtig, so gut erhalten, dafs kein Land der Welt solche Schätze aufzuweisen hat. Neben, vielmehr unter ihnen glänzten Gemälde, reich an Zahl und zumeist von hervorragenden Meistern, manche in Verbindung mit plastischen Gebilden, ornamentalen und figuralen, wie überhaupt die Plastik in Holz, Elfenbein, Metall herrlich vertreten war. Einen überaus werthvollen Schatz stellten die Stickereien dar, aus dem Mittelalter und der frühen Renaissance, bewunderungswürdige Leistungen in Bezug auf Zeichnung und Farbe, dazu meist von vortrefflicher Erhaltung. Und erst die Goldschmiedekunst und Emaillerie! Welche Triumphe feierten sie hier in den kirchlichen Gefäfsen und Geräthen, wie in den profanen Prachtstücken! Eine ganz unvergleichliche Zusammenstellung, die hauptsächlich der Liberalität der Kathedralen und

einiger Privatsammler zu danken ist, unter welchen der Graf Valencia de Don Juan die erste Stelle behauptete durch seine vom feinsten Geschmack beherrschte, höchst vornehme Kollektion. Eine lange und eigenartige Serie stellten auch die Majoliken dar, um so anziehender, weil fast nur spanischen Ursprungs. Aeufserst zahlreich waren die Manuscripte und Miniaturen, ein glänzender Ueberblick über deren Entwickelungsgang aus der frühromanischen Epoche bis tief in die Renaissance, und was aus den Bibliotheken des Landes an Inkunabeln und sonstigen seltenen Drucken, namentlich liturgischen, zusammengebracht war, hätte wohl noch viel länger vereinigt bleiben müssen, um hinreichend ausgebeutet werden zu können. Endlich Waffen und Rüstungen, maurische, spanische, deutsche, in erstaunlicher Fülle und Kostbarkeit, eine ganze Armeria. — Zu den im Vorstehenden nur angedeuteten Schätzen erschien während der Ausstellung in Form von den Inhalt der einzelnen Säle beschreibenden Heften, der Katalog, eine mühsame, vor Allem der Wissenschaft und Betriebsamkeit des gelehrten Jesuitenpaters Fita zu verdankende Arbeit, der natürlich, wie jedem umfänglichen Ausstellungs-Katalog, die Mängel der schnellen Entstehung ankleben. Seinen eigentlichen Werth erhält er erst durch die Lichtdruck-Abbildungen der bedeutsamsten Ausstellungs-Gegenstände, welche unter dem Titel: „Las Joyas de la Exposicion Historico-Europea de Madrid 1892" im Verlage von Sucesor de Laurent zu Madrid, Carrera San Jerónimo 29, erschienen sind. Von diesem ungemein verdienstlichen Werke liegen bereits 12 Hefte vor, deren jedes 12 gute Lichtdrucktafeln enthält mit einer kurzen Beschreibung des betr. Gegenstandes. Weitere 8 Hefte sollen dasselbe in kurzer Frist zum Abschlufs bringen, so dafs das Ganze 240 Tafeln umfassen wird, deren Gesammtpreis von 100 pesetas, als ein äufserst mäfsiger bezeichnet werden mufs. Mit grofser Sachkenntnifs und feinem Takt sind aus den verschiedensten Gebieten die hervorragendsten Objekte ausgewählt und in hinreichender Gröfse abgebildet, so dafs hier ein so mannigfaches und merkwürdiges Belehrungsmaterial zusammengetragen ist, wie kein derartiges Sammelwerk es aufweist. Hier ist kaum irgend etwas Gewöhnliches, Herkömmliches, Bekanntes, hier überrascht Alles durch seine Eigenart und Vornehmheit, so dafs das archäologisch geschulte Auge die höchste Befriedigung empfindet, der auf das praktisch Verwendbare gerichtete Blick viele neue Gesichtspunkte gewinnt und die reichste Anregung erfährt. Kein kunstgewerbliches Museum kann das Werk entbehren und Archäologen wie Künstler werden es mit hohem Interesse prüfen und benutzen. Schnütgen.

Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzel's III. bis zu den Husitenkriegen. Von Dr. Joseph Neuwirth. I. Band. Allgemeine Verhältnisse. Baubetrieb u. Baudenkmale. Mit 34 Textabbildungen und 57 Lichtdrucktafeln in einer Mappe. Prag 1893, Verlag von J. G. Calve.

Das vorliegende Werk bildet die Fortsetzung der von dem Verfasser vor 6 Jahren veröffentlichten (in dieser Zeitschrift I, Sp. 117 besprochenen) Studie über die „Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden", und verschiedene Vorarbeiten, die dazu in den letzten Jahren erschienen sind, beweisen, wie ernst er seine umfassende und schwierige Aufgabe genommen hat. Um die Glanzzeit der mittelalterlichen Kunst Böhmens handelt es sich, um ein so erfolgreiches wie reges Kunstschaffen, und dafs dieses hier aus der ganzen Richtung und Bedeutung der Zeit und der Ideen, die sie beherrschten, der Verhältnisse, die sie beeinflufsten, erforscht und dargestellt wird, verleiht dem Werke einen ganz besondern, weil auch die Kunstthätigkeit in andern Ländern beleuchtenden Werth. Was urkundliches Material, was Darstellungen irgendwelcher Art hier an erklärenden Beiträgen boten, hat der Verfasser in weitestem Umfange herangezogen und durch geschickte Zusammenstellung zu einem überaus lehrreichen Bilde vereinigt, wie es auch den kunstgeschichtlichen Epochen anderer Länder zu wünschen ist. — Der I. Band behandelt aufser den allgemeinen Verhältnissen und den die Bauführung betreffenden Thatsachen nur die kunstgeschichtlich wichtigeren Baudenkmale, während der II. Band sich mit den übrigen Kunstzweigen beschäftigen und besonders auch den Einflufs der böhmischen Kunstanschauungen auf das auswärtige Kunstschaffen darlegen soll. — Die politischen und sozialen Verhältnisse, das Leben der Welt- und Ordensgeistlichkeit, der Künstler und Kunsthandwerker, das Bauamt und die Bauhütte, das Material und die Geräthe werden auf's Eingehendste geprüft und dann die Baudenkmale sorgfältig untersucht und beschrieben. Von ihnen bringen die auf guten Zeichnungen beruhenden Text-Illustrationen, vornehmlich die Grundrisse, die recht scharfen Lichtdrucke die Innen- und Aufsenansichten. Diese reiche Ausstattung ist besonders der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen" zu danken, deren Unterstützung dem Verfasser gewifs auch für die Vollendung des Werkes nicht fehlen wird, zumal diese nicht nur an seine bewährte Arbeitskraft, sondern auch an seine litterarischen Hülfsmittel, wie an die Reproduktionen grofse Ansprüche stellen wird. B.

„Die heilige Familie bei der Arbeit" stellt ein Farbendruck dar, der von der Beuroner Malerschule entworfen, von Kühlen in Gladbach technisch ausgeführt, in den Verlag von Kitz in Ravensburg übergegangen ist. Die 24 *cm* breite, 38 *cm* hohe Farbenfläche zeigt den die Arme ausbreitenden Jesusknaben in rother Tunika zwischen der sitzend von der Arbeit ausruhenden Gottesmutter und dem an seiner Bank stehenden Nährvater. Oben schwebt über den Gesetzestafeln, von Engeln flankirt, der hl. Geist. Die Eigenart der Beuroner Schule kommt überall zur Geltung: in der ägyptisirenden Dekoration, den etwas steifen Figuren, der lebhaften Färbung, aber auch in der stillen Beschaulichkeit, der frommen Haltung, dem himmlischen Ausdruck. Aus der klösterlichen Betrachtung und dem Frieden der Zelle herausgewachsen ist das Bild sehr geeignet, fromme Gefühle zu wecken, namentlich Verehrung gegen die hl. Familie und das Bestreben, ihr nachzufolgen. Es empfiehlt sich daher sehr als Votivbild für den vom hl. Vater eingerichteten und so angelegentlich betonten „Verein der christl. Familien zu Ehren der hl. Familie". H.

Abhandlungen.

Studien aus der historisch-europäischen Ausstellung in Madrid.

II. Der Ursprung der Dürer-Madonna im Kölner Museum.

in Triptychon aus dem Nachlafs des Malers Valentin Carderera (Saal XIV, Nr. 111), jetzt durch letztwillige Verfügung im Besitz seiner Vaterstadt Huesca, wahrscheinlich eines der während des XV. und XVI. Jahrh. in so grofser Zahl aus den Niederlanden nach Spanien gebrachten Hausaltärchen, wurde auf der Ausstellung kaum beachtet, aufser von den wenigen, die im Kölner Museum bekannt waren. Diese entdeckten nämlich da einen Doppelgänger der aus Wallraf's Sammlung stammenden, angeblich Dürer'schen Madonna (Nr. 523).

Die Hauptgruppe der Mitteltafel des Madrider Oratorio ist eine fast vollständige, genaue Wiederholung der Kölner Leinwand, in Oelfarben, in etwas verkleinertem Maafs und von einer anders geschulten Hand. In dem wunderlichen Kind z. B. findet sich kein Fingergliedchen, das nicht ebenso gebogen wäre. Nur die Sehachse ist stark seitlich nach der Blume gerichtet. Auch ist diese Blume keine Nelke, sondern eine vielblätterige weifse Rose. Ebenso stimmen Stellung und Geberde der Mutter, nur dafs sie in ganzer Figur erscheint. Sie thront nämlich auf der nach oben geöffneten Mondsichel. Die goldene Strahlung ist von konzentrischen, dreifarbig gebrochenen, irisirenden Zonen umschlossen. Die Madonna ist aber nicht einsam. Zwei stille, holde Engelgestalten stehen ihr zur Seite, Geige und Mandoline rührend, und zwei kleine schwebende Engel halten die Himmelskrone über ihren Scheitel. Auf den Flügeln treten die hl. Katharina und Barbara hinzu. Sie stehen auf dem Grund eines rothen und eines dunkelgrünen Vorhangs, in dem die Spuren der zusammengefalteten Aufbewahrung erkennbar sind.

Die Malweise dieses Werkchens hat mit der Dürer's zu irgend einer Zeit, und überhaupt mit der der Oberdeutschen, keine Verwandtschaft. Auch von Martin Schongauer liegt sie in Typen, Malweise, Proportionen (in den Armen), Linienführung, Faltenwurf (röhrenartig mit stumpfwinkeligen Buchten) weit ab. Ebensowenig vermag man an die Kölner Anonymi Anklänge zu finden. Eher könnte die fleifsige, weiche Ausführung, das frische Inkarnat mit grauen Halbtönen auf einen Spätling der flämischen Schule führen.

Das Kölner Bild führte offiziell von jeher den Namen Dürer, obwohl Niemand am Rheine recht daran glaubte. Bei Wolfgang Müller von K. (Katalog von 1862) steht es mit einem „angeblich“ und ? Selbst Merlo's Lokalpatriotismus hat die Aufnahme in sein »Künstler-Lexikon« (S. 101) nicht über's Herz gebracht. In die Biographien von Heller bis Thausing und L. Kaufmann war diese Madonna nicht eingelassen worden, schwerlich, weil „Niemand daran gedacht hat, sie gründlicher zu prüfen“. Sollten wirklich die bisherigen Dürer-Autoren an dem in einem so bequemen Museum sich als Dürer ankündigenden Stück vorbeigegangen sein, blofs weil sie sich von den ungezählten falschen Perlen dieses Namens her eine unüberwindliche Skepsis angewöhnt hatten? Genug, erst vier Jahre sind es her, als es der vorurtheilsfreieren Forschung eines leidenschaftlichen Dürer-Verehrers beschieden wurde, „die Madonna mit der Nelke“ aus der Nische bescheidener Zweifelsdämmerung, in der sie ein geräuschloses Dasein führte, triumphirend hervorzugeleiten. Die Suggestion des „neuentdeckten“ Dürer-Originals durch den übrigens gewandt und beredt geschriebenen Aufsatz ist denn auch, wie zu erwarten, von Nah und Fern, doch nein! wohl nur aus der Ferne, freudig (glaubensfreudig) aufgenommen worden. In der Nähe eher mit einem gelinden Schrecken.

Sollte das Bild wirklich von der Forschung unbeachtet geblieben sein? Wenn man alles was auf den Namen Albrecht Dürer geht, kritisch behandeln wollte, so würde ein Leben Dürer's durch nicht gerade werthvolles Gepäck doch gar zu sehr belastet werden. In unserer Zeit, zu deren Bestem ein berühmter Psychiater das Wort Graphomanie erfunden hat, ist es empfehlenswerth, todtgeborene Einfälle und Hypothesen (wie z. B. die der Identität des Holländers Jan van Scorel mit dem Meister vom Tode der

Maria eine war) friedlich ihrem natürlichen Zerfall zu überlassen.

Was war es denn, das bisher ungefähr über das Kölner Bild gesagt werden konnte?

Man erklärte es sich als Erzeugnifs einer Uebergangszeit. Archaistisches und Modernes schien darin seltsam vermengt. Die flachen, eigentlich fehlenden Schultern der hölzernen, einem steilen Kegel vergleichbaren Figur, gehören zu den konventionellen Gepflogenheiten des versinkenden Säkulums. Formen, Bewegung und Ausdruck des Kindes zeigen dagegen den Maler in der vollen Strömung des Naturalismus. Im Antlitz der Mutter vermischt sich beides. Der Bau der Züge, die schläfrigen Augen, der lange, dünne Nasenrücken, die langweilige Neigung des Kopfes erinnert an die alte Schule. Man halte nur daneben die hl. Anna in Michel Wohlgemuth's Schwabacher Tafel (in Soldan's Werk, Nr. 30). Aber die kugelige, glänzende Nasenspitze, der kleine, geschwollene Mund u. a. ist einem nicht eben glücklich gewählten Modell entnommen. Ebenso das Kinn, das sich stark gerundet hervorwölbt.

War dies schwankende Gebilde der Versuch eines strebenden Jünglings, der seinen Schulschranken sich zu entringen im Begriffe stand? War es die aufgetragene Kopie eines älteren Stückes, das der Maler durch einige Zuthaten in seinem Geschmacke etwas auffrischen wollte? Wer mochte es entscheiden! Doch das schien gewifs: Nur ein subalterner Kopf, kein Dürer, konnte so wenig zusammenpassende Sachen so unbefangen von sich geben. Dieser Meister war aufser Stande, die Theile eines Gesichts ordentlich zusammenzubringen. Auch ein Dürer steht nicht immer auf seiner Höhe. Aber in der langen Reihe seiner Zeichnungen, Stiche und Gemälde dürfte sich keins finden, was eine Ohnmachtanwandlung wie diese glaublich machen könnte. Man müfste denn Unzulänglichkeit der Darstellung zu einem Merkmal des Deutschthums in den bildenden Künsten machen. Wir Germanen sind nämlich von einer so grofsartig-tiefen Leidenschaftlichkeit, dafs diese unsere seelischen Welten sich zu einer (nach wälscher Art) passablen Projektion, wenigstens in den drei gewöhnlichen Dimensionen des Raumes, gar nicht herablassen können. Insofern würde sich das geflügelte Wort „Gute Leute, schlechte Musikanten" zu einem nicht unpassenden Leitmotiv deutscher Kunstgeschichte empfehlen, — und die schöne Empfindung des Mitleids müfste die Stimmung des richtigen deutschen Kritikers sein.

Zu solchen, auf inneren Daten ruhenden Erwägungen, bringt nun unser Madrider Triptychon ein belangreiches thatsächliches Moment. Wenn die Uebereinstimmung beider Gemälde keine zufällige, wenn nur eines von beiden Bildern Original sein kann, so wird die Prioritätsfrage für die Dürer-Taufe wichtig sein. Wäre der Maler des Kölner Bildes auch sein Erfinder, so würde man annehmen müssen, der Meister des Triptychons habe, aus Bequemlichkeit oder aus Geistesarmuth, seine Hauptfigur nach jenem kopirt. Es hätte also der augenscheinlich ganz fertige, geübte Meister das Werk eines noch dunkeln, strebenden jüngern geborgt, der seine ersten, noch unsicheren Schritte auf dem Wege des Erfindens machte. Viel wahrscheinlicher ist die andere Annahme. Dem jüngeren Mann gefiel das lebendige Motiv des ungeduldigen kleinen Blumenfreundes, es schien in einer rein irdischen Umwandlung der Szenerie sogar besser zur Geltung zu kommen, und auch durch mehr Belebung mittelst Modellstudien noch gewinnen zu können.

Da ist aber ein Punkt, der, wie mich dünkt, diese Prioritätsfrage entscheidet. Die Kölner Madonna sitzt im Freien auf einer Bank, hinter der Blumen spriefsen. Was soll aber in diesem idyllisch vertraulichen, ganz irdischen Verein die mächtige Glorie, welche von der Gruppe in langen Goldpfeilen ausstrahlend, den ganzen Raum der Leinwand bis zum schmalen Wolkensaum an deren äufsersten Rand erfüllt? Der Hintergrund fehlt ganz. Ebenso jede himmlische Nebenfigur. Nun, bei der Umwandlung jenes Himmelsbildes in das Gartenbild, ist diese Glorie als Rest stehen geblieben. Der Maler oder sein Besteller, dem die Mittelfigur des Altärchens brauchbar schien für eine Anpassung an das allbeliebte Motiv der Madonna im Blumengarten, vertauschte die Mondsichel mit der Gartenbank, liefs die himmlische Umgebung verschwinden, behielt aber den Strahlenkranz, vielleicht um seiner Arbeit das Aussehen eines Andachtbildes zu geben.

Könnte nun wohl dem jungen Dürer eine solche Kopie zuzutrauen sein? Wir haben ja einige Zeichnungen frühester Jahre, die für Reproduktionen fremder Arbeiten gelten, z. B. die Madonna mit den musizirenden Engeln im Berliner Kupferstich-Kabinet. Aber die Attribution

hätte nun für ihren Verfechter keinen Zweck mehr. Denn die Erfindung, in der man die Lichtspuren der „göttlichen Herkunft" (aus Dürers Genius) wahrzunehmen glaubte, sie käme ja nicht auf seine Rechnung. Die Herkunft wäre eine recht menschliche.

Die Verwandtschaft der „Jungfrau mit der Nelke" in Köln mit ähnlichen Darstellungen Martin Schongauer's ist von jeher bemerkt worden. Schon der Konservator des Museums (seit 1844) J. A. Ramboux, hatte (nach einer Mittheilung von Hofrath Aldenhoven) darauf aufmerksam gemacht; dann hatte J. Niessen im Katalog die „nah mit Schongauer verwandte Kompositionsweise" nicht vergessen. Diesen Wink hat der Neuentdecker unseres Dürer geistvoll weiterentwickelt zur Aufzeigung einer bisher von der Forschung vermifsten, oder gar (wie von Moritz Thausing) als überflüfsig geläugneten Schongauer-Etappe in des grofsen deutschen Meisters Entwickelungsprozesse.

Der Stammbaum des Motivs ist ja unverkennbar. Schongauer hat das Motiv der Blume mehrfach variirt. In dem Bildchen der Pinakothek (Nr. 474) gibt die Mutter die Nelke dem Kindchen in die Hand. In der sehr schönen Zeichnung des Berliner Kupferstich-Kabinets[1]) stellt sie sie ihm nur in Aussicht, durch Vorhalten aus der Ferne. Aber das Kind, in ihrem Schoofse aufrecht sitzend, wie eben erwacht, sieht mit schläfrigen Augen auf die Blume; das rechte Aermchen, statt sich nach ihr auszustrecken, hängt gerade, schlaff herab. Die Füfschen sind ganz ebenso gezeichnet wie im Kölner Bilde, obwohl nicht gekreuzt.

An diesem Punkte nun setzt die Erfindung des Nachahmers ein. Er dachte in die handlungslose Zusammenstellung heiliger Gestalten einen lebhafteren Accent und zugleich einen scherzhaften Zug zu bringen, eine kleine Dissonanz im himmlischen Unisono. Er verändert also das Verhalten des Kindes zu der schönen Blume. Ihr Anblick hat es in begehrliche Aufregung versetzt, es streckt den Arm nach ihr aus. Indefs die Blume nähert sich nicht dem Bereich des Armes. Dennoch macht es gar keine Miene sich aus seiner bequem zurückgelehnten Lage aufzurichten, um sie zu erreichen. Es wendet ihr nicht einmal Gesicht und Augen zu. Der kleine Trotzkopf kennt die Güte der Mutter, die Blume soll zu ihm kommen. Der erhobene Zeigefinger der rechten Hand deutet in unwillkürlicher Bewegung nach dem ersehnten Gegenstand hin. Jene Geberde des ausgestreckten Armes ist also pantomimisch-ausdrucksvoll, nicht praktisch-zweckvoll.

Nähme man übrigens auch an, das Kölner Bild sei das Original dieser Abwandlung der Schongauer'schen Idee und Dürer sein Urheber, so würde sich darauf noch immer kein Schongauer-Moment seiner Entwicklung gründen lassen. Eine Entlehnung dieses Blumenmotivs könnten eben so gut Rubens oder Murillo, Uhde oder Knaus gemacht haben, ohne damit dem Meister von Colmar im mindesten verwandt zu werden. Mag Dürer Schongauer studirt und kopirt haben, dieses Bild würde nicht beweisen, dafs er ihm auch nur einen Zug seiner Kunst verdankt. Ja man würde aus ihm schliefsen können, dafs er während der Arbeit daran, wenn es ja in Colmar war, mit jenem aufstrebenden Talenten eigenen Widerspruchsgeist, im Stillen geschworen habe: Nein, mit dieser feinen, spitzigen, zierlichen, schläfrigen, seelenvoll-körperlosen Art ist uns halt gar nicht mehr geholfen. Es mufs einmal gezeigt werden, wie sich gesunde, kräftige Kinder geberden u. s. w. —

Der Maler des Kölner Bildes, der den frischen, natürlichen Zug, den genreartigen Werth des Motivs bemerkte, hat in seiner vergröfserten und vergröberten Wiedergabe, bei genauem Anschlufs an die Aktion, besonders den Zügen einen stärkeren Erdengeruch gegeben. Aber auch der Ausdruck des Kindes ist verschieden: während es im Triptychon einen festen Seitenblick nach der Blume richtet, sieht es hier starr nach vorn in's Leere und die Augen (besonders das linke mit dem heraufgezogenen untern Lid) haben einen fast drohenden, wilden Zug bekommen. Dazu pafst auch der festgeschlossene Mund mit den eingezogenen Winkeln. Es ist, als müfste es seinen ungestümen Wunsch auch mit einigen durchdringenden Lauten begleitet haben. Da nun die Bewegungen der Gliedmafsen ein Durcheinander von lauter scharfen Winkeln ergeben (wie beim todten Käfer), was in der älteren, mageren Manier des Originals weniger auffällt, so mufs man wohl gestehen, dafs dies uns als lieblich, ja holdselig geschilderte Wesen eines der sonderbarsten Jesuskinder ist, auf die je ein Pinselführer verfallen ist. Dürer, so überaus natürlich

[1]) In Friedrich Lippmann's Handzeichnungen-Publikation Nr. 76.

er oft in solchen Kindchen ist, hat nie die Rücksicht auf ihre Bedeutung vergessen, er hat das Kind bald durch das zärtliche Verhältnifs zur Mutter, bald durch einen Schimmer seiner höheren Natur (z. B. in der segnenden Geberde) über das gewöhnliche erhoben. Auch in die hl. Jungfrau ist durch die Vermischung der archaistisch steifen Haltung mit gemeinen Modellelementen ein unglücklicher, trübe-leerer Gesammteindruck gekommen. Kurz, das von dem ältern Meister angedeutete, spielende Motiv ist in diesem trotzig ungeberdigen Kinde und in seiner „in dumpfer Blödigkeit befangenen" Mutter doch gar zu nüchtern und ordinär herausgekommen. Warum aber machte der sonst dem Natürlichen zugewandte Meister mit seiner Umarbeitung gerade vor diesem gespenstischen Mantel Halt? — Doch es hiefse wahrlich dem Geschmacke des Lesers gar zu wenig schmeicheln, wollte man noch weiter solche Unwahrscheinlichkeiten mit Worten umschreiben, und wir schliefsen mit dem aufrichtigen Wunsche, dafs Dürer's „Madonna mit der Nelke" bald in ihr früheres stilles Dunkel, im Limbus der Namenlosen, zurückkehren möge, wo sie übrigens in dem Meifsener Dombild, in der geheimnifsvollen Venezianerin des Städel'schen Stifts u. a. recht gute Gesellschaft finden würde.

Bonn. Carl Justi.

Die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco zu Venedig.

Mit 5 Abbildungen.



Still und einsam trauert die verwittwete Königin der Meere über den Untergang ihrer Macht, über die Verarmung der alten Geschlechter und den Verlust ihrer Freiheit. Kein Wagen, kein Pferd belebt ihre Strafsen. Eiliger als anderswo gehen die Einwohner durch die engen Strafsen hin, rasch steigen sie die Brücken hinan und hinab, welche sich hoch über das Netz der zahlreichen Kanäle wölben. Regen Verkehr sieht man nur in den wenigen Strafsen, die zu solchen Brücken führen oder von ihnen kommen; in die zur Seite gelegenen Gassen treten fast nur jene ein, welche dort wohnen. Will der Fremde in sie einbiegen, so warnt ihn ein freundliches oder neckisches: „*Non si passa.*" „Da kommt man nicht durch."

Selbst in der berühmten Verkehrsader, dem von verfallenden Palästen umsäumten Canale grande herrscht eine Stille und Ruhe, wie sie selten in grofsen Städten, am wenigsten im lebhaften Süden, gefunden wird. Leise dampfen die grofsen, breiten Schiffe von einer Haltestelle zur andern, vom rechten Ufer zum linken. Fast lautlos verlassen die Einen das Schiff, die Andern drängen, um geschwinde einzusteigen. Eintönig und kurz erklingt der Ruf der Gondelführer und sind sie hineingefahren in die engen Seitenkanäle, dann wird es so einsam, dafs man lebhaft erinnert wird an den Führer, der in den verödeten Strafsen von Pompeji die Wege zeigt.

Aber wie reich und grofsartig entfaltet sich das rege Leben der noch immer bedeutenden Stadt auf dem Marcusplatze, einem der schönsten der Welt. Was vergleicht sich mit diesem Blick auf die weite, von feingegliederten Bauten umsäumte Wasserfläche, was mit den Bogengängen des Palastes der ehemaligen Dogen, was mit der Façade von S. Marco! In fast verschwenderischer Pracht ist sie durch Farben und Gold, durch Erz und Marmor belebt, durch Kunstwerke fast aller christlichen Jahrhunderte aus dem Orient und Occident verziert. Welche Fülle von Mosaiken bietet die Vorhalle, welchen unübersehbaren Reichthum das Innere! Unvergefslich bleibt ihr goldener Schmuck und die Schaar der Heiligen auf all ihren Wänden im Aeufsern wie im Innern. Es wäre zu viel, die Darlegung der verwickelten Baugeschichte, die Beschreibung ihrer plastischen Bildwerke und ihres Schatzes zu unternehmen. Versuchen wir ihre mittelalterlichen Wandmosaiken mit Rücksicht auf den ikonographischen Zusammenhang, den Stil und die Zeit der Entstehung kurz und übersichtlich zu behandeln. Wir beschränken uns also auf ein Drittel der vorhandenen Mosaiken, auf diejenigen der Wände und Kuppeln, mit Ausschlufs der den Boden zierenden und der nach Schlufs des Mittelalters entstandenen.

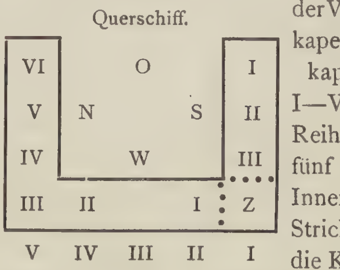
Als Hülfsmittel diente zuerst das 1878—1888 erschienene gewaltige Werk Ongania's. Vollständig gebunden und in ein eigenes Bibliotheksgestell untergebracht, ward es bis vor Kurzem neu zu 3433 fcs. verkauft. Jetzt kann man es bei einiger Kenntnifs der buchhändlerischen Verhältnisse zu 1000 Mark erlangen. Trotz der 14 Folianten und 6 Quartbände mit 741 Tafeln

ist der Text noch unvollständig; denn Beschreibung und Beurtheilung der Mosaiken ist noch nicht in Angriff genommen. Diesen Mangel ersetzt einigermafsen der vortreffliche »Guide de la basilique St. Marc à Venise par Antoine Pasini, chanoine de la même basilique, Schio, Marin 1888«, worin eine gute Uebersicht der Mosaiken gegeben ist. Die Mosaiken der Vorhalle sind von Tikkanen (»Die Genesismosaiken in Venedig.« Berlin (Wasmuth) und Helsingfors 1889. Abdruck aus »Acta Societatis Scientiarum Fennicae« XVII) gründlich besprochen worden. Dem Architekten der Basilika, Herrn Saccardo, verdanke ich aufser einer Broschüre über die im nördlichen Querschiff gelegene Kapelle des hl. Isidor (»La cappella di S. Isidoro.« Venezia, Typografia Emiliana 1887) werthvolle mündliche Auskunft. Andere Hülfsmittel sind bei Mothes »Die Baukunst des Mittelalters in Italien.« Jena 1884, II, 795 ff. und bei Pasini p. V sq. angegeben, boten uns aber wenig Nutzen. Um eine übersichtliche Behandlung zu ermöglichen und vor Inangriffnahme der zahlreichen, noch wenig untersuchten ältern Mosaiken des Innern einen festen chronologischen Boden zu gewinnen, werden wir diese Abhandlung in zwei Theile trennen, im ersten die rings um die Kirche, in der Façade, der Vorhalle und drei Seitenkapellen, im zweiten die im Innern angebrachten besprechen.

Erster Theil.

I. Das alte Mosaik der Façade.

Die durch Gold und Marmor, durch Plastik und Malerei in freigebigster Pracht verzierte Façade besafs ehedem neun grofse Mosaiken. Leider sind sie uns nur in skizzenhaften Nachbildungen durch das von Gentile Bellini 1496 gemalte, jetzt in der Akademie zu Venedig unter Nr. 29 befindliche grofse Bild der Prozession erhalten. Vier befanden sich in der obern Abtheilung der Façade und zeigten, wie dies auch die neuen Mosaiken des XVII. Jahrh. thun: Christi Kreuzabnahme, Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt. Die andern standen in den Bogen über den fünf Eingängen zum westlichen Theile der Vorhalle. Nur letztere kommen in Betracht. Um die Uebersicht zu erleichtern, möge das nebenstehende Schema die Lage dieser Mosaiken, der Vorhalle, der Taufkapelle und der Zenokapelle darstellen. I—V in der untern Reihe bezeichnet jene fünf Mosaiken. Im Innern der schwarzen Striche zeigen I—VI die Kuppeln der Vorhalle an, Z steht an der Stelle der Zenokapelle,





Figur 1. Mosaik der Façade von S. Marco zu Venedig. (Nach einer Photographie von C. Naya zu Venedig.)

über Z ist I—III für die Räume der Taufkapelle eingesetzt. Im Innern der Kirche geben O N S W die Himmelsgegenden an.

Ueber dem Haupteingange der Façade sah man den Heiland zwischen Engeln zum Gericht kommen, über den vier Seitenthoren die Geschichte der Uebertragung der Reliquien des hl. Marcus aus Alexandrien nach Venedig. Nur über dem vierten dieser Thore ist das Mosaik (V, Figur 1) erhalten. Seine Inschrift lautet:

+ *Collocat hunc dignis plebs laudibus et colit hymnis,*
Ut Venetos semper servet sespite (sospites?) ab hoste suos.

Der letzte Theil hat erst durch die Restauration seine jetzige Fassung erhalten, denn ehedem lautete er:

terraque marique gubernet.

Diese Veränderung des alten Textes mahnt gleich beim Beginn unserer Untersuchung zur Vorsicht und erschwert die Aufgabe; beweist er doch, dafs die Restauration sehr frei voranging, und dafs sich in den alten Mosaiken viele und bedeutende neue Theile befinden, die bei der Datirung natürlich in Rechnung zu ziehen sind. Das erhaltene Mosaik zeigt im Hintergrunde die frei umzeichnete Façade der Marcuskirche; im Vordergrunde tragen Bischöfe einen Schrein, worin der Leichnam des hl. Marcus liegt. Neben ihm sieht man zur Rechten und Linken vornehme Venetianer, in den Ecken Venetianerinnen.

Diese fünf Mosaiken sind nun wohl erst nach Vollendung des untern, noch ganz romanisch-byzantinischen Theiles der Façade begonnen worden. Ja, man wird aller Wahrscheinlichkeit vor ihrer Inangriffnahme wenigstens die ältern Skulpturarbeiten vollendet haben, welche unterhalb des mittleren Mosaiks die grofsen Bogen des Hauptportales zieren. Von diesen drei Bogen ist der mittlere ohne Verzierung geblieben. Der erste an der innern (horizontalen) Seite enthält neun, an der äufsern (vertikalen) aber siebenzehn Kampfesszenen zwischen Thieren und Menschen, der dritte an der innern Seite die Monatsbilder, an der äufsern die acht Seligkeiten und ebensoviele Tugenden. Ueber dem Mosaik stehen zwei weitere Bogen, deren erster wiederum leer ist, während der zweite an der innern Seite vierzehn Handwerker, an der äufsern aber acht Propheten im reichsten Laubwerk trägt. Mothes (»Geschichte der Baukunst Venedigs« 160) schreibt den ersten verzierten Doppelbogen der Zeit um 1200, den mittlern der ersten Hälfte des XIII. Jahrh., den obersten der Zeit nach 1250 zu. Pasini will dagegen (p. 29) den mittlern dem Ende des XIII. Jahrh. zuweisen. Wahrscheinlich stammen indessen doch die ersten und die mittlern Skulpturen aus derselben Zeit, aber, wie die Basreliefs von St. Zeno zu Verona (vergl. diese Zeitschrift 1892 Sp. 379 f.), von verschiedenen Meistern und aus dem Beginn des XIII. Jahrh. Demnach wäre das ehemals über ihnen stehende Mosaik nicht vor dem XIII. Jahrh. eingesetzt worden.

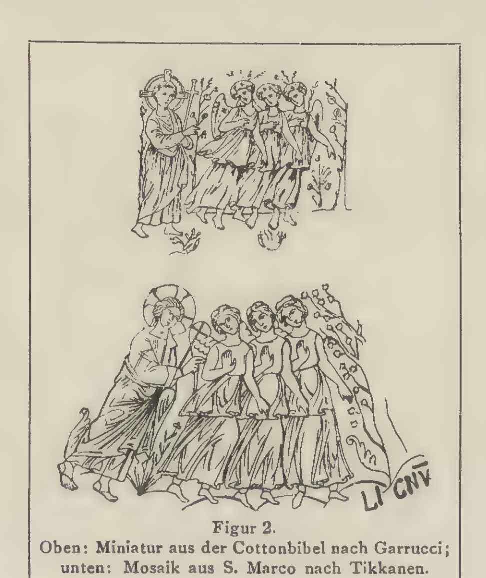
Zu demselben Ergebnifs gelangen wir beim letzten, noch erhaltenen Mosaik der Façade dadurch, dafs in ihm bereits die vier 1204 aus Konstantinopel nach Venedig gebrachten und bald nachher vor der Marcuskirche aufgestellten ehernen Rosse abgebildet sind. Es mufs also nach 1204 entstanden sein. Man hat weiterhin aus der Chronik des Martin da Canale (»Archivio storico italiano« VIII, 268 sq.) geschlossen, es müsse vor 1275 vollendet gewesen sein, weil nämlich jene Chronik 1275 schliefse, und weil sie sich auf die in den Façadenmosaiks geschilderte Geschichte der Uebertragung der Reliquien des hl. Marcus berufe.[1]) Dagegen ist jedoch zu erinnern, dafs aus dem Schlufs der Chronik noch nicht sicher folgt, sie sei vor 1275 geschrieben, und dafs 1275 nur die drei ersten Szenen der Uebertragung fertig sein konnten. Nach Bellini's Bild, der einzigen Quelle, die uns über die Form jener Mosaiken belehrt, scheinen die drei ersten in ihrer Komposition viel alterthümlicher als das letzte. Ein Vergleich mit den im Innern der Kirche ausgeführten Mosaiken scheint zu zeigen, dafs man dies letzte schwerlich vor 1275 ansetzen kann, sondern wohl bis in's XIV. Jahrh. hinabgehen mufs.

Dafs im XIII. Jahrh. eine Anzahl tüchtiger Mosaikarbeiter für S. Marco thätig war, erhellt aus dem Anfange der im genannten Jahrhundert geschriebenen Statuten, worin bestimmt wird, jeder Mosaikarbeiter dieser Basilika müsse wenigstens zwei Gesellen halten. Er brauche sie aber nicht immer im Hause zu behalten und für S. Marco zu beschäftigen. Kein Meister dürfe für Andere arbeiten, bis die für die genannte

[1]) Et se aucun vodra savoir la verité tot ensi come ic le vos ai contée veigne voir la bele yglise de Monseigneur Saint Marc en Venise et regarde tres davant la belle yglise que est escrit tote ceste estoire tot ensi come ic la vos ai contée. »Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete. Descritti della commissione . . . . Milano 1859.«

Kirche übernommene und begonnene Arbeit vollendet sei.[2]) Palmieri hat überdies neuestens in den Regesten des Papstes Honorius III. einen 23. Januar 1218 an den Dogen von Venedig gerichteten Brief gefunden, worin letzterer ersucht wird, noch zwei Mosaicisten zu senden, welche einem bereits vorher aus Venedig gekommenen bei Vollendung der Apsis von St. Paul helfen sollten.[3])

Aus den Bestimmungen jener Statuten läfst sich noch eine andere wichtige Folgerung ableiten. Mufste jeder Meister wenigstens zwei Gesellen haben und durfte er keine Arbeit übernehmen, bevor die begonnene vollendet war, so ergibt sich daraus, dafs keineswegs an S. Marco eine grofse Mosaikwerkstätte bestand, worin alle Arbeiten gemeinsam angefertigt wurden. Nein; die Meister wirkten selbstständig nebeneinander. Steht dies aber einmal fest, so ist nicht ausgeschlossen, dafs einige mehr dem morgenländischen, andere mehr dem abendländischen Geschmacke huldigten. Ja, es können sogar byzantinische (in Griechenland oder in Italien gebildete, einheimische oder eingewanderte) Meister neben italienischen gearbeitet haben. Dafs in Venedig griechische und italienische Künstler nebeneinander arbeiteten, dafs in einer früheren Zeit die Mitglieder der griechischen Malerzunft der hl. Sophia das Uebergewicht hatten, aber allmählich diesen Vorrang verloren und durch die neuere, 1147 offiziell anerkannte Malerzunft des hl. Lukas in den Hintergrund gedrängt wurden, scheint sicher. (Mothes »Geschichte der Baukunst Venedigs« 164; »Die Baukunst in Italien« II, 800.) Vielleicht werden sich Spuren beider Richtungen, vielleicht Zeichen ihrer Konkurrenz in den Mosaiken von S. Marco finden.



Figur 2.
Oben: Miniatur aus der Cottonbibel nach Garrucci; unten: Mosaik aus S. Marco nach Tikkanen.

II. Die Mosaiken der Vorhalle.

Die Vorhalle besteht aus zwei einen rechten Winkel bildenden Hallen. Die ältere mit zwei Kuppeln liegt nach Westen vor der Hauptfaçade und vor dem Ende des Mittelschiffes, die andere mit vier Kuppeln neben dem nördlichen Seitenschiff. 180 Szenen oder Einzelfiguren in Mosaik bedecken jene sechs Kuppeln, die zwischen letztern liegenden Bogen und die Seitenwände. Sie eingehend und einzeln zu beschreiben verbietet der beschränkte Raum einer Zeitschrift. Uebrigens genügt eine Aufzählung um so mehr, weil sie in dem grofsen Werke Ongania's abgebildet und sowohl von Meschinelli (»La chiesa ducale di S. Marco.« Venezia 1753) als von Pasini weitläufig behandelt worden sind. Heben wir das Wichtigste aus:

Die I. Kuppel enthält in drei Kreisen und in 26 Szenen in genauem Anschlufs an die ersten Kapitel der Genesis die Geschichte des Sechstagewerkes, der Sünde und der Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradiese. Die einzelnen Schöpfungstage sind so dargestellt, dafs Gott (wohl nach Joh. 1,3 das Wort: *„Omnia per ipsum facta sunt“)* bartlos, in weifsem Kleide, goldenem Pallium, Sandalen, Kreuzesnimbus und Kreuzesstab vor den einzelnen Klassen der Geschöpfe steht, und am ersten Tage von einem Engel, am zweiten von zwei, am dritten von drei Engeln u. s. w. begleitet ist. Das Bild des dritten Schöpfungstages ist hier in Figur 2 gegeben. Am siebenten Tage sitzt der Schöpfer (Christus) auf einem Thron zwischen sechs Engeln, den Repräsentanten des Sechstagewerkes, und legt einem siebenten Engel, dem Vertreter des Ruhetages, segnend die Hand auf's Haupt. In der 12. Szene ist der Text *„Et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitae“* so dargestellt, dafs vor Gott die eine Hand erhebende Lehmgestalt Adams steht und eine kleine geflügelte Figur (Psyche) zu ihrem Angesicht hinfliegt. In der 13. Szene wird der erste Mensch vom Schöpfer in's Paradies eingeführt, wo die Personifikationen

[2]) Faciemus, quod omnes magistri de muxe, qui nunc sunt ad opus dictae Ecclesiae deputati, habeant et teneant ad minus duos pueros apud se, qui videant et addiscant dictam artem. Etc. l. c.

[3]) De Rossi »Musaici cristiani«. Lief. 20 u. 21; »Bulletino« (1883) IV, 2 p. 97.

der vier Flüsse am Fufse zweier Bäume sitzen. In geistreicher Weise ist der Text Gen. 2. 20 „*Appellavitque Adam nominibus suis cuncta animancia*“ illustrirt: vor Adam stehen viele Thiere und er legt, wie die Pathen bei der Taufe dem Kinde thun, einem Löwen, den die andern Thiere umgeben, seine Hand auf's Haupt. Die Wände unter der Kuppel geben die Geschichte Kains und Abels (Szene 31—38). Auf den beiden breiten Gurtbogen neben dem Haupteingang ist in Szene 39 bis 57 die Geschichte Noes und des Thurmbaues geschildert. In der 40. beauftragt Noe einen Zimmermann, hinter dem Männer Bretter bearbeiten, mit dem Bau der Arche; in der 41. (vgl. Figur 4) ist das Ende der Fluth und Noes Opfer geschildert.

In der II. Kuppel beginnt eine neue Hand. Hier, wie in den folgenden Kuppeln, füllen die Szenen nur mehr den untern Rand, der übrige Raum aber erhält Goldgrund, der Scheitel eine reiche Rosette. Die Kuppel schildert in vierzehn Szenen die Geschichte Abrahams, welche auf den Wänden in vier weitern Szenen fortgeführt wird. Die drei folgenden Kuppeln und die meisten Wandflächen unter ihnen, selbst die Zwickel der IV. Kuppel sind der Geschichte Josephs, die letzte Kuppel (VI.) und die sie begleitenden Wände sind dem Leben des Moses gewidmet.



Figur 3. Einzelnheiten aus S. Marco zu Venedig.

Die Bogen und die meisten Zwickel der vor der III. Kuppel beginnenden jüngern, nördlichen Abtheilung tragen Bilder der Tugenden, Propheten, Evangelisten und Heiligen. Schon die Buchstaben der Inschriften zeigen, dafs die lange Reihe der Bilder nur nach und nach entstand. Bis zur III. Kuppel sind C, E und G eckig, in der IV. werden sie rund, in der V. sind A und G sogar geschweift. (Vergl. hier oben Fig. 3 n. 3—5.) Die Inschriften der I. Kuppel geben bei Szene 1—17 den Text der Vulgata, bei 18—26 frei erfundene Angaben, z. B. 18 „*Hic serpens loquitur Eve et decipit eam.*“ In der Geschichte Kains und Abels wechseln diese beiden Systeme, in der Noes und Abrahams (Kuppel II) findet man nur Schrifttexte, in der des Joseph und Moses (Kuppel III—VI) nur die freie Form: „+ *Hic* . . . . .“

In den ersten Bildern erscheinen Gott, Adam, Kain und Abel bartlos; Noe dagegen, Sem, Japhet, sowie viele andere beim Thurmbau Beschäftigte tragen Bärte; späterhin wird der Bart immer mehr zum Abzeichen der Würde. Wir finden ihn bei Abraham, Jakob, Pharao und bei den Propheten; Joseph beginnt bei seiner Erhebung ihn zu tragen; in einigen Szenen erscheinen auch der Aelteste der Brüder und die Führer des ägyptischen Volkes bärtig.

Gamaschen mit Bändern, welche erstere um die Beine befestigen, sind bis zur IV. Kuppel Regel, in der V. findet man sie nur bei zwei Soldaten, in der VI. nur bei zwei Aegyptern. Dagegen werden in der IV. Kuppel bunte Beinkleider häufig. Die niedriger gestellten Leute (auch die als Hirten behandelten Brüder Josephs) tragen kurze Röcke mit kurzen Aermeln, die Vornehmen (also auch die Patriarchen) haben dagegen Talare, bis zu den Füfsen reichende Kleider. Die Tracht der Soldaten hat viel von der altrömischen behalten. Beachtenswerth ist, dafs, wie in den Karolingischen und Ottonischen Miniaturen, neben den thronenden Fürsten meist zwei Soldaten mit grofsen Schilden, mit Schwert und Lanze stehen. Wir finden sie neben Pharao sowie neben dessen Stellvertretern Putiphar und Joseph.

Den griechischen Segensgestus habe ich in der Vorhalle nirgendwo gefunden. Alle Inschriften sind lateinisch, ja durch die Ortho-

graphie sogar als italienische gekennzeichnet. So liest man bei der Szene 66: + *Ingredere ad ancillam meam si forte saltim ex illa susipiam filios.*

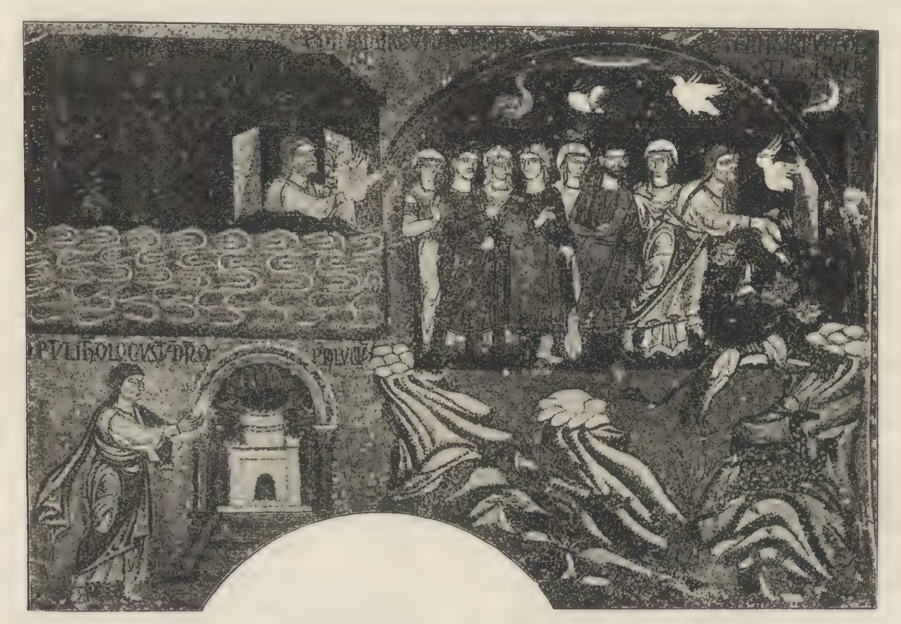
Die in den letzten Kuppeln vorkommenden Architekturtheile sind spätromanisch, ohne Spuren byzantinischen Einflusses. So sitzt in der IV. Kuppel Pharao unter einem mit Kleeblattbogen versehenen viersäuligen Baldachin und in der Geschichte des Moses kommen zwei Brunnen vor, deren Oeffnung im Vierpafs gebildet ist. In der V. sind die Säulen durch würfelartige Zwischenglieder in zwei Theile zerlegt. (Vergl. darüber Mothes »Geschichte der Baukunst Venedigs« 82 f.) Das Blattornament wird in der IV. Kuppel länger, zackiger und gothisirend, die Schrift fetter. In der VI. Kuppel und in den sie begleitenden Wandbildern ist die Landschaft so eingehend behandelt, wie in keinem andern Mosaik der Kirche.

Treten wir nun an die schwierige Datirung dieser Mosaiken heran. Die Antwort mufs unterscheiden zwischen den einzelnen Theilen. Jedenfalls sind die westlichen (um Kuppel I und II) älter; auch im nördlichen Theile zeigt sich ein so grofser Unterschied zwischen der III. und VI. Kuppel, dafs ein Jahrhundert zwischen ihrer Anfertigung liegen könnte. Die Uebergänge sind nicht schroff, sondern so wie sie bei einer organischen Entwicklung von selbst sich ergeben. Einzelne selbständige Meister haben eben schrittweise gearbeitet, eine Kuppel nach der andern und Bogen um Bogen in Arbeit genommen. Glücklicherweise stehen einzelne Daten fest. Die Ornamente des unter der II. Kuppel liegenden Bogens gleichen denjenigen der Einfassung der Apsis von St. Paul zu Rom. Da nun, wie oben erwähnt ward, im Anfange des XIII. Jahrh. drei Mosaicisten aus Venedig nach St. Paul berufen wurden, und de Rossi das Mosaik der Apsis von St. Paul der Zeit um 1218 zuschreibt, mufs das Ornament bei jener II. Kuppel etwas vor jener Zeit entstanden sein. Diesen Schlufs bestätigen die von Mothes (»Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs« 163 f.; »Die Baukunst des Mittelalters in Italien« II, 800) angeführten Thatsachen. Ein Abt Joachim von S. Fiore, welcher um's Jahr 1180 einen Christus (vielleicht in Mosaik) ausführte und bis in's XIII. Jahrh. lebte, habe die Fufsbodenmosaiks der Marcuskirche gezeichnet und manche seiner Motive ständen „vollständig in Harmonie mit den .... Mosaikverzierungen einiger Gurtbogen in der Vorhalle."

Weiterhin ward laut einer gleichzeitigen Notiz der 1342 verstorbene Doge Barth. Gradenigo beim Bilde des hl. Alipius und bei einem Thore der Vorhalle begraben. Das Bild und jenes Grab befinden sich aber noch heute in der Nähe des nördlichsten Portales der Westfaçade und zwischen der II. und III. Kuppel. (»Vita de' duchi di Venezia« Muratori XXII col. 609; Pasini 69; Tikkanen 96 etc.) Da der Bogen mit jenen Bildern der jüngeren Abtheilung der Mosaiken angehört, war die III. Kuppel vor 1342 vollendet. Sie ward aber ziemlich lange vor 1342 gezeichnet. Die Darstellungen der beiden letzten Kuppeln gleichen nämlich in manchen Einzelheiten so sehr dem alten Mosaik der Façade, dafs sie diesem gleichzeitig sein müssen. Nicht nur findet man an den Säulen der V. Kuppel dieselben Zwischenglieder, welche man dort sieht, sondern auch sowohl in jenem Façadenmosaik als in der VI. Kuppel den Mantel der Frauen in so eigenthümlicher Art über den Kopfputz gelegt, dafs Tikkanen hierin die Nachahmung einer zu Venedig damals beliebten Mode sieht. Seine Ansicht hat Vieles für sich, obwohl nicht zu vergessen ist, dafs sowohl in Apollinare Nuovo zu Ravenna als in der Apsis der Kathedrale von Parenzo in den aus dem VI. Jahrh. stammenden Mosaiken (vergl. Garrucci »Storia« Tafel 244, 245, 276) die heiligen Jungfrauen ihre Schleier in ähnlicher Art tragen. Das Façadenmosaik und jene V. Kuppel sind also fast gleichzeitig. Da weiterhin dies Façadenmosaik dem Ende des XIII. oder der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. angehört und die V. Kuppel wenigstens um einige Jahrzehnte jünger ist als die III., kann letztere kaum vor der Mitte des XIII. Jahrh. zusammengesetzt worden sein. Eine vierte Zeitbestimmung bietet der Bogen zwischen der V. und VI. Kuppel. Er trägt die Bilder der 1235 und 1253 kanonisirten Heiligen Dominikus und Petrus Martyr, ward also nicht vor 1253 geplant. Feste Grenzen sind demnach für die II.—IV. Kuppel: Beginn und Wende des XIII. Jahrh. Man wird nicht irren, wenn man die I. Kuppel um ein bis zwei Dezennien vor die II. setzt. So könnte noch immer der ganze Cyklus dem XIII. Jahrh. gehören. Ich möchte aber nicht ausschliefsen, dafs der Anfang um ein Jahrzehnt früher, das Ende etwas später liege. Demnach sind die Mosaiken der Vorhalle wenigstens

hundert Jahre jünger als Woltmann annimmt, der sie (»Geschichte der Malerei« I, 336) in's „XI.—XII. Jahrh." setzt, um fünf oder sechs Jahrhunderte jünger als Rumohr (»Italienische Forschungen« I, 175) glaubt, der sie „dem höheren Alterthume der Christenheit und wahrscheinlich den Zeiten des Eparhates" zuschrieb. Schnaase setzte sie zuerst in die zweite Hälfte des XI. Jahrh. (1. Aufl. IV, 2, S. 536), später aber (2. Aufl. VII, 254 Anm.) in's XIII. Jahrh., ohne die einzelnen Theile zu unterscheiden, Förster (»Geschichte der italienischen Kunst« I, 314) dagegen „in's letzte Viertel des XII. Jahrh.", während Crowe und Cavalcassale (»Geschichte der italienischen Malerei« I, 66) einer Datirung ausweichen.

Neuestens hat Tikkanen die ebenso wichtige als auffallende Entdeckung gemacht, dafs mehrere Mosaiken der Vorhalle mit den Miniaturen der berühmten Cottonbibel in der Zeichnung stark übereinstimmen. Auffallend ist die Entdeckung, weil diese Bibel dem V. oder VI. Jahrh. entstammt, und erst im XVI. Jahrh. von zwei griechischen Bischöfen aus Philippi dem englischen Könige Heinrich VIII. überbracht ward. Sie gelangte in den Besitz des Sir Cotton, und wurde im Jahre 1721 durch eine Feuersbrunst zerstört, die von ihren 250 Bildern nur wenige Reste übrig liefs, die jetzt theils im brittischen Museum theils in der Bibliothek zu Bristol ruhen. Die besser erhaltenen Miniaturen hat Garrucci in seiner »Storia« Tafel 124 und 125 publizirt. Er gibt 125 n. 4 aus den Papieren des Peiresc eine Kopie aus der Cottonbibel, die er als Erscheinung Gottes vor Abraham erklärt. Tikkanen hat aber gezeigt, dafs sie übereinstimmt mit jenem Mosaik der Vorhalle von S. Marco, worauf der dritte Schöpfungstag (die Hervorbringung der Pflanzen) dargestellt ist. (Vergl. Figur 2.) Keine der übrigen Bilder der beiden Cyklen zeigen eine so starke Gleichheit, aber die Aehnlichkeit ist bei vielen doch recht grofs. Läfst doch z. B. Joseph das Getreide in beiden Cyklen in fünf Pyramiden tragen, welche also hier wie dort als Vorrathskammern aufgefafst sind.



Figur 4. [Die Geschichte Noes. Mosaik der Vorhalle von S. Marco. Nach einer Photographie von Naya zu Venedig.

Nachdem Tikkanen durch Beschreibung und Zeichnung dargethan hat, wie nahe manche Mosaiken der Vorhalle von S. Marco jenen alten Resten stehen, schliefst er S. 113: „Der Zusammenhang zwischen den Mosaiken in Venedig und den Miniaturen der Cotton-Genesis ist somit nachgewiesen. Und zwar erstreckt sich derselbe von der ersten Schöpfungsszene ... bis zu dem letzten überhaupt in Venedig behandelten Momente aus dem ersten Buche Moses, d. h. bis zu der Begegnung Josephs und Benjamins (dem Schlufsbilde der vorletzten Kuppel). ... Die Uebereinstimmung ... zeigt sich hauptsächlich in der Komposition, der Anordnung der Figuren und ihren Stellungen. Doch haben

wir in dieser Hinsicht auch Abweichungen gefunden, welche in der (Darstellung der) Sprachenverwirrung sogar weit zu gehen scheinen .... Die Hinzufügung von Hintergrundsarchitektur in den Mosaiken gehört mehr in das Gebiet des Stilistischen. Von Kopien im modernen Sinne ist jedoch natürlich nicht die Rede. Richtiger wäre es, das Verhältnifs zwischen diesen beiden Bilderserien so auszudrücken, dafs die frühbyzantinischen Miniaturen in die unbeugsame Sprache des XIII. Jahrh. übersetzt sind. ... Was die Farben betrifft, so kann man schon a priori annehmen, dafs sie gänzlich verändert sein müssen, besonders da der blaue Hintergrund der Miniaturen gegen den gewöhnlichen Goldgrund des Spätbyzantinismus ausgetauscht ist. Die Verschiedenheit ist denn auch in der That eine durchgehende."

Alle diese Sätze werden aber wieder eingeschränkt durch das Zugeständnifs des verdienten Forschers: „An die Möglichkeit, dafs die Mosaikmeister in Venedig gerade die Cottonhandschrift in der Hand gehabt hätten, ist nicht zu denken; vielmehr müssen wir Zwischenglieder annehmen. Wahrscheinlich war die Cotton-Genesis selbst nur die Replik eines beliebten Originals" (S. 116). Ihre Miniaturen liegen „nicht unvermittelt den venezianischen Mosaiken zu Grunde".

Wird aber so ein »Zwischenglied" gefordert, welchem die Mosaicisten ihre Zeichnung entnahmen, so fragt es sich, ob dies ein spätbyzantinisches oder ein altbyzantinisches oder ein nach alten Vorbildern gearbeitetes abendländisches Buch gewesen ist. Tikkanen nimmt ersteres an, auch Kondakoff setzt voraus, die Mosaicisten hätten nach spätbyzantinischen Vorbildern gearbeitet. Wie dem auch sei, die Mosaiken sind wenigstens in ihrer letzten Hälfte mit Rücksicht auf Stil und Ausführung weit mehr abendländisch als morgenländisch. Trotz einer oft sklavischen Abhängigkeit in Einzelheiten, ja in ganzen Szenen, ist das Ganze so stark umgearbeitet, dafs die letzte Kuppel zweifelsohne der französischen Gothik des XIII. Jahrh. näher steht, als dem byzanthischen Stile des VI. oder XI. Der Uebergang vom Stile der früheren Kuppeln zu demjenigen der folgenden vollzieht sich aber, wie gesagt, nur allmählich, endet aber in der Gothik. Dies kann übrigens nicht überraschen, wenn man die kunstgeschichtliche Entwicklung Venedigs beachtet.

Bereits 1280 begann zu Venedig der Gottesdienst in der frühgothischen Kirche der Franziskaner (S. Maria gloriosa ai Frari). Die Dominikaner begruben schon 1253 in ihrer ebenfalls gothischen Kirche (S. Giovanni e Paolo). Auch andere im XIII. Jahrh. zu Venedig entstandene Bauten zeigen, wie Mothes (»Baukunst des Mittelalters in Italien« II, 800 f.; »Baukunst in Venedig« 169 f.) darthut, dafs die Gothik dort nicht allzu spät zu Ansehen und Blüthe gelangt. Verpflichteten die Statuten der Mosaicisten im XIII. Jahrh. jeden Meister, zwei Gesellen zu halten, so hat er naturgemäfs Einheimische als Lehrlinge angenommen. Bei dem ausgedehnten Handelsverkehr mit Deutschland, Frankreich und Italien konnte und wollte er sich gegen den siegreichen Einzug der Gothik sicherlich nicht absperren. Sind die Mosaiken in Zeichnung und Ausführung steifer und herber als gleichzeitige gothische Miniaturen und Malereien, so liegt ein Grund in ihrer Technik. Auch jene Mosaiken von S. Marco, zu denen Tizian die Kartons lieferte, sind weit ernster als seine duftigen und weichen Gemälde, ohne dafs byzantinischer Einflufs bei ihnen waltete.

Ueberdies ist bei Beurtheilung der Mosaiken der Vorhalle nie aufser Auge zu lassen, dafs zwischen den der Genesis und dem Exodus entnommenen eine grofse Anzahl anderer steht. In der ältern, westlichen Abtheilung findet man freilich nur in den Zwickeln der I. Kuppel vier Cherubim, in jenen der II. die grofsen Propheten. In der jüngern nördlichen Hälfte hat man dagegen nicht nur die Zwickel der III. und VI. Kuppel mit je vier Propheten, jene der V. mit den Evangelisten ausgefüllt, sondern auch alle Gurt- und Schildbogen mit Heiligenbildern besetzt. Freilich sind zwei griechische Säulensteher zwischen der II. und III. Kuppel, also am Anfange der jüngeren Abtheilung in griechischer Art dargestellt, freilich steht zwischen der III. und IV. Kuppel der griechisch aufgefafste hl. Phokas. Solche Bilder zeugen gewifs für byzantinische Einflüsse. Wenn man aber griechische Heilige verehrte, in den Cyklus aufnahm und malte, so lag es doch nahe, ihnen die in der griechischen Ikonographie eingebürgerte Gestalt zu geben. Lateinisch sind dagegen die abendländischen Heiligen gekleidet, besonders der hl. Silvester und die Bischöfe Cassian und Gaudentius bei der V. Kuppel. Dafs die hl. Agnes ein Doppelkreuz vor der Brust hält ist ebenso-

sehr altitalienisch als byzantinisch. Noch zwischen der V. und VI. Kuppel ist die Tracht des hl. Nikolaus mehr griechisch als lateinisch, dagegen jene der heiligen Blasius, Petrus und Dominikus ganz lateinisch.

Im Scheitel des Gurtbogens vor der III. Kuppel sieht man die Justitia, vor der IV. die Charitas, vor der V. die Spes, vor der VI. die Regina austri (Matth. 12, 42) wohl als Vertreterin des Glaubens, alle in Brustbildern, die erstern mit nackten Armen. Auf einem Bogen über dem bei der III. Kuppel befindlichen Portal trinken zwei Vögel aus einem Bassin, zwei andere sitzen auf Bäumen. Ihre Inschrift sagt:

+ *Intrent securi, veniam quia sunt habituri;*
+ *Omnes confessi, qui non sunt crimine pressi.*

Bei dem Bilde des hl. Christophorus steht:

Christophori sancti speciem quicunque tuetur,
Illo namque die nullo languore tenetur.

Am Ende der ersten Abtheilung sagt eine Inschrift hinter der II. Kuppel mit Abrahams Geschichte:

+ *Signat Abram Kristum, qui gentis spretus Hebree,*
+ *Transit ad Gentes et sibi iuncxit (junxit) eas.*

Solche Sprüche und Heiligenbilder bestätigen den abendländischen Grundcharakter der Bilderreihe, ohne jedoch starke byzantinische Beeinflussung auszuschliefsen. (Forts. folgt.)

Exaeten. Steph. Beissel, S. J.

Französisches Elfenbein-Medaillon des XV. Jahrhunderts.

Mit Abbildung.



Dieses aus der Sammlung Spitzer (Versteigerungskatalog Nr. 137) herrührende Medaillon hat einen Durchmesser von 8,5 *cm*, eine Tiefe von 1,2 *cm*. Es stellt die vom hl. Johannes gehaltene hl. Jungfrau und zwei dieselbe verehrende Engel dar. Die Darstellung der vom Liebesjünger unter dem Kreuze gehaltenen Gottes- und Menschenmutter war namentlich im XV. Jahrh. sehr beliebt, zumal auf Kaseln, auf deren Rücken sie dem schmalen Stabe leicht sich eingliederte, daher auch für ihn die auf die Vervielfältigung berechnete gewebte „kölnische Borte" mit Vorliebe verwendet wurde. Vom Kreuze getrennt kommt die Darstellung selten vor, sehr selten, wie im vorliegenden Falle, in der Fassung des Medaillons. Dieses zeigt hier in ziemlich starker Reliefirung die durch reiche, tief behandelte Gewandung und guten Ausdruck sich auszeichnenden Brustbilder, die mit den beiden sie flankirenden Engeln in den gegebenen Raum vortrefflich hineinkomponirt sind. Die beiden tief empfundenen Köpfe beherrschen dies anmuthige Grüppchen und zu denselben schauen voll Inbrunst die Engel auf, deren sorgfältigst ausgearbeitete Flügel zur Belebung des schraffirten Grundes und zur Ausfüllung der Zwickel geschickt verwendet sind. Die aussergewöhnlich stark gekräuselten Haare des hier mit schwachem Barte dargestellten hl. Johannes, wie der Engel erhöhen den poetischen Eindruck und der tiefe Faltenschnitt verstärkt die Reliefwirkung. An dem französischen Ursprung des Medaillons ist nicht zu zweifeln und als Ursprungszeit der Beginn des XV. Jahrh. anzunehmen. Die Frage nach seiner Bestimmung wird wohl dahin zu beantworten sein, dafs es der Privatdevotion dienen sollte, sei es in der Tasche, sei es am Gürtel getragen. In sich vollständig abgeschlossen ist es weder auf einen Deckel, noch auf eine Kapsel eingerichtet, wie die zuweilen auch mit religiösen Darstellungen ausgestatteten Elfenbeinspiegel. Schnütgen.



Mantelschliefse des XIII. Jahrhunderts.

Mit Abbildung.



ieses in der Spitzer'schen Auktion unter Nr. 276 versteigerte kupfervergoldete Monile ist 17,4 *cm* breit und 11,5 *cm* hoch. Die beiden Theile, aus denen es besteht, haben die Kleeblattform, und das Charnier, welches sie miteinander verbindet, wird durch einen Stift geschlossen. Ein ausgezackter Blattrand umgibt dieselben und die in ihm angebrachten Löcher haben den Zweck, sie auf den beiden Vorderstäben des Chormantels, dessen Schliefse und Schmuck sie bilden sollen, aufzunähen. Der Form der verwandten Perlen und Steine angepafste Bettungen laufen rings umher und rahmen die beiden Standfiguren und Wappen in sehr wirkungsvoller Weise ein. Aus dem durch Parallelschraffuren und Vierpäfschen belebten Grunde sind die beiden dem für sie bestimmten Raum vorzüglich angepafsten Relieffigürchen in so starker Ausladung herausgetrieben, dafs sie die Höhenpunkte des Ganzen bezeichnen. Ihre Bewegung ist edel, ihre technische Behandlung meisterhaft, weil die Vorzüge der Ciselirarbeit ausnutzend und doch deren Rahmen nicht überschreitend. Die Art, wie sie aus der Fläche herauswachsen, wie die Köpfe, Hände u. s. w. angelegt sind und heraustreten, ist mustergültig. Man sieht es diesen beiden Figürchen auf den ersten Blick an, dafs sie nicht gegossen, sondern getrieben sind. Die nackten Füsse kennzeichnen sie als Apostel und die durch eingesetzte Perlchen markirten Augen erinnern an die zahlreichen, zum Theil emaillirten Figuren, die aus den Werkstätten, vielmehr Fabriken von Limoges im Anfange des XIII. Jahrh. hervorgegangen sind. Die beiden mit Grubenschmelz



gefüllten, den Raum wiederum hübsch ausfüllenden Dreieckschildchen mit dem englischen Wappen lassen es immerhin als möglich erscheinen, dafs dieses Schmuckstück aus einer Werkstatt Englands hervorgegangen sei, aber nicht vor der Mitte des XIII. Jahrh., denn die Haltung und Gewandbehandlung der Figuren wie die Form der Wappenschildchen zeigen gothische Anklänge. — Die angeführten Eigenschaften und Vorzüge machen diese Agraffe nicht nur zu einer archäologischen Merkwürdigkeit, sondern auch zu einem praktischen Vorbild, wenn es sich um eine einfache Chormantelschliefse handelt.

Schnütgen.

Nachrichten.

Der kunsthistorische Kongrefs in Nürnberg,

der erste Nachfolger des 1873 in Wien veranstalteten kunstwissenschaftlichen Austausches hat am 25. September seinen Anfang genommen und am 28. September in einem Ausfluge nach Bamberg seinen Abschlufs gefunden. Die Vormittage waren den Berathungen und Vorträgen gewidmet, die im Konferenzsaale des Germanischen Museums stattfanden. Die Nachmittage waren durch die Besichtigung der Stadt und ihrer Alterthümer ausgefüllt; die Abende dienten dem gemüthlichen, zwanglosen Verkehre. Unter den fünfzig Mitgliedern, die einer Einladung der Professoren Holtzinger, Kraus, von Lützow, von Oechelhäuser gefolgt waren, war viel mehr der Süden, als der Norden Deutschlands vertreten, aber auch das Ausland: Ungarn, Polen, Norwegen, Holland, Belgien. Zahlreicher junger Nachwuchs hatte sich um die älteren Herren geschaart und der Geist, der Alle beseelte, war ein so frischer, die Stimmung eine so einmüthige, dafs in Bezug auf wichtige Fragen sehr bald die Verständigung sich ergab, und die Beschlüsse stets einstimmig gefafst wurden. — Dank der vortrefflichen Vorbereitung durch das aus dem Direktor Bösch, den Assistenten Fuhse und Hampe bestehende Lokalkomité, welches auch in einem Saale des Museums eine kleine, aber sehr ausgewählte Lokalausstellung von Manuskripten, Miniaturen, Gemälden, Goldschmiedesachen etc. veranstaltet hatte, erledigten sich schnell die Präliminarien, und nachdem von Lützow den Vorsitz übernommen hatte, wickelten sich unter seiner ebenso liebenswürdigen wie bestimmten Leitung die Verhandlungen in sehr glatter Weise ab.

Diese Verhandlungen bezogen sich vornehmlich auf die dem Kongrefs zu gebenden Satzungen, sowie auf die ihm empfohlene Gründung eines Instituts für neuere Kunstforschung in Florenz. — Der durch eine Kommission geprüfte und emendirte, von der Gesammtheit einstimmig angenommene Statutenentwurf stempelt die kunsthistorischen Kongresse zu einer dauernden Einrichtung, als ihren Zweck „die Förderung des persönlichen Verkehrs und Meinungsaustausches unter den Fachgenossen aller Länder, die Veranstaltung von Vorträgen und Exkursionen, sowie die Berathung wichtiger Fragen und Aufgaben der Kunstwissenschaft" bestimmend und deren zweijährige Wiederkehr als Regel festsetzend. Dafs von dieser Regel sofort schon eine Ausnahme gemacht wird, indem der nächste Kongrefs schon im folgenden Jahre und zwar in Köln stattfinden soll, hat sowohl in dem Bestreben seinen Grund, der neuen Einrichtung einen möglichst festen Bestand zu sichern, als auch in dem Wunsche, mit jenem die Theilnahme an der Feier des 400jährigen Geburtstages Memling's in Brügge verbinden zu können. Für den übernächsten Kongrefs im Jahre 1869 ist Budapest in Aussicht genommen, wohin Direktor von Pulszki im Auftrage des Kultusministers zu der für die Feier des Millenariums projektirten grofsartigen Alterthümer-Ausstellung einlud. — Der Antrag, nach dem Vorbilde des archäologischen Institutes in Rom, ein solches für neuere Kunstforschung in Florenz zu gründen, wurde lebhaft erörtert und namentlich hervorgehoben, dafs hierbei auf die mittelalterliche Kunstgeschichte besondere Rücksicht zu nehmen und alsbald auch in Deutschland, vielleicht in Nürnberg, später auch in den stammverwandten Niederlanden ein demselben Zwecke dienendes Institut in's Leben zu rufen sei. Der von einer Kommission verfafste Aufruf, in welchem auch diese beiden Gesichtspunkte besonders hervorgehoben sind, fand die Zustimmung sämmtlicher Mitglieder und die bei denselben sofort in Cirkulation gesetzte Liste lieferte zu den Kosten des zunächst auf freiwillige Beiträge angewiesenen Institutes einen ansehnlichen Grundstock. — Die den Austausch der Kataloge der Gemäldegallerien, die Beschaffung grofser photographischer Aufnahmen, die Einrichtung von Gipssammlungen, den Fortbestand des »Repertoriums für Kunstwissenschaft« u. s. w. betr. Anträge fanden ebenfalls allseitige Unterstützung.

Den Rest der Vormittage füllten die Vorträge aus. Hampe sprach über „deutsche Kunst und deutsche Litteratur um die Wende des XV. Jahrh.", für deren Vergleich er manche neue Gesichtspunkte bot. — Professor Dietrichson hielt an der Hand von Abbildungen über „die norwegische Holzarchitektur und die norwegischen Bauten des deutschen Kaisers zu Rominten" einen ebenso lichtvollen als formvollendeten deutschen Vortrag. — Professor Wauters legte in lebhafter französischer Sprache dar, dafs Hans Memling aus Memmlingen bei Mainz stamme und wies auf ein vor einigen Jahren aus einem spanischen Kloster nach Paris verkauftes grofses Werk dieses Künstlers hin, welches die Brüstung einer Orgel gebildet haben dürfte. — Professor Galland empfahl das Rijksarchiv im Haag als Quelle für die niederländische Kunstgeschichte. — Maler Berger erklärte sehr anschaulich „die Entwickelung der Maltechnik im Alterthum". — In formgewandter, meisterhafter Weise behandelte Professor Neuwirth „das mittelalterliche Krakau und seine Beziehungen zur deutschen Kunst", an der Hand der Urkunden und der abbildlich vorgeführten Monumente die Abhängigkeit der Kunstthätigkeit in Krakau von Deutschland, namentlich von Nürnberg nachweisend. — Fuhse brachte hochinteressante Mittheilungen aus den ausgestellten Dürerhandschriften.

Die nachmittägigen Besichtigungen galten aufser dem Museum, der St. Sebaldus- und Lorenzkirche, der Burg, vor Allem dem Rathhause, in dessen Festsaale Rechtsrath Schwemmer die Kongrefsmitglieder durch eine feierliche Ansprache begrüfste und jedem derselben eine eigens für diesen Zweck geprägte Gedächtnifsmedaille überreichte.

Das gemeinschaftliche Mittagessen im „Württemberger Hof" gestaltete sich, da für Mehrere bereits die Abreise bevorstand, zum Fest- und Abschiedsmahl, bei dem in fröhlichster Stimmung die Parole lautete: Auf Wiedersehen in Köln! Schnütgen.

Bücherschau.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahres-Ausgabe 1893, enthaltend 12 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie nebst erläuterndem Text, bearbeitet von Hofstifts-Vikar Staudhamer, München. Verlag von J. B. Obernetter in München.

Die auf der vorigjährigen Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zuerst angeregte, am 4. Jan. dieses Jahres zu München konstituirte, von der diesjährigen Generalversammlung zu Würzburg warm empfohlene „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst" will bekanntlich einen „Mittelpunkt bilden für alle diejenigen Künstler und Kunstfreunde, welche gewillt sind, die selbstständig schaffende Kunst im christlichen Sinne zu pflegen und in weitere Kreise Interesse und Verständnifs für dieselbe zu tragen." Diese Aufgabe gedenkt sie zu lösen „durch Herausgabe einer Jahresmappe, welche Reproduktionen nach Werken von Mitgliedern enthält, durch Anregung und Förderung von monumentalen Werken christlicher Kunst, durch Ausstellungen und sonstige aufserordentliche Unterstützung christlichen Kunstlebens." Als „die unentbehrliche Vorbedingung für eine gedeihliche Wirksamkeit der Gesellschaft" wird die Jahresmappe bezeichnet, welche hier zum ersten Mal an die Oeffentlichkeit tritt. Sie bietet auf 12 vortrefflich ausgeführten Foliotafeln 15 Darstellungen von Werken, die Mitgliedern der Gesellschaft zu verdanken sind. Der neun Folioseiten umfassende Text enthält ein Verzeichnifs dieser Werke, biographische Notizen über deren Urheber, nämlich über die Architekten Hauberisser, von Schmidt, Schmitz; die Bildhauer Busch, Eberle, Schmitt, Waderé; die Maler Cahn, Delug, Feuerstein, Fugel, Silber, Stockmann, endlich eine umfängliche Erörterung über die gegenwärtige Lage der christlichen Kunstthätigkeit, über die Gründe ihres Niederganges, die Mittel, sie zu heben u. s. w. Unter diesen Mitteln soll die Mappe die erste Stelle einnehmen; und was sie bietet, ist in der That durchweg sehr anerkennenswerth, namentlich die (allerdings schon wiederholt veröffentlichte) Herz-Jesukirche in Graz, die (restaurirte) Katharinenkirche in Oppenheim, die St. Georgsstatue, das Madonnenrelief, die Landung der hl. Magdalena und ihrer Gefährten in der Provence, die Engel mit Leidenswerkzeugen, die Illustration: Kaiser Rudolf. — „Das Studium der früheren Kunstperioden", dessen Wichtigkeit die Vorrede noch stärker hätte betonen dürfen, hat sich in den Darstellungen auch insofern bewährt, als gerade diejenigen den Vorzug verdienen, die am meisten davon sich beherrscht zeigen. Freilich ist die Unbefangenheit und Naivetät, die Frische und Ursprünglichkeit, welche die besten der mittelalterlichen Gebilde auszeichnet, durch die akademische Behandlung nicht zu erreichen und dafs diese ihre Vorbilder öfters mehr in Italien als in Deutschland sucht, dürfte ihr auch nicht zum Vortheile gereichen. Wie damals, so muss auch jetzt nicht nur das kirchliche, sondern auch das weltliche Kunstschaffen sich orientiren und begeistern an den christlichen Ideen, die wieder einzuführen in den Bilderkreis und Geist der modernen Kunst die Hauptaufgabe der neuen Gesellschaft sein und bleiben wird. Schnütgen.

Das heraldische Handbuch von F. Warnecke mit 318 Abbildungen nach Handzeichnungen von E. Doepler liegt bereits in VI. Auflage vor, welche der Verlag von Heinrich Keller in Frankfurt a. M. besorgt hat. Diese ist in mehrfacher Beziehung verbessert und auch um einige Abbildungen vermehrt worden, namentlich um die neuen Helmkleinode des deutschen Reiches und von Preufsen, um das den Reichslanden Elsafs-Lothringen verliehene Wappen und um einige interessante alte Kronen. So vervollkommnet sich immer mehr das vortreffliche Werk, welches längst anerkannt ist als das geeignetste Lehrbuch der Wappenkunde, ein leicht verständliches und zuverlässiges Hülfsmittel für diejenigen, die sich mit deren Grundzügen bekannt machen, wie für Alle, die über einzelne Fragen Auskunft suchen wollen, unentbehrlich für Künstler und Kunsthandwerker, denen die Lösung der in ihre Aufgaben so häufig sich mischenden heraldischen Schwierigkeiten von den Bestellern in der Regel überlassen wird. In solchen Fällen wird sich als zuverlässiger Rathgeber das vorliegende Handbuch bewähren, welches daher verdient, in immer weiteren Kreisen bekannt zu werden. B.

Hamburgische Wappen und Genealogie von Eduard Lorenz Meyer und Oskar L. Tesdorpf. Hamburg. Im Selbstverlag der Verfasser.

Das vorstehend bezeichnete, 496 Quartseiten befassende Prachtwerk ist für die Geschichte Hamburgs überaus werthvoll, bietet aber auch im Hinblick auf die Bedeutung dieser Stadt ein allgemeines Interesse, namentlich in kunstgeschichtlicher Hinsicht dar. Es ist hier nicht der Ort, auf dessen historischen und so reichen genealogischen Inhalt einzugehen; wir folgen ihm nur auf das Gebiet der Heraldik, welches auf 24 Tafeln Hunderte von unkolorirten und nicht weniger als 50 kolorirte Wappenbilder, letztere auf je einer ganzen Blattseite, darbietet. Ebenso wie die übrigen bildenden Künste hatte die Wappenbildnerei im Mittelalter eine, ihrem Wesen und ihrem Zwecke entsprechende Ausgestaltung erhalten, innerhalb fester Schranken, über deren Einhaltung bei den Fürstenhöfen angestellte Wappenherolde wachten. Alles, von der Form der Schilde ab bis zur Helmzier, den Wappen-Thieren und -Haltern hin, sowie die Farbengebung war geregelt. Wie die gesammte germanische Kunstweise zufolge des Hereinbrechens der Renaissance und des aus ihr hervorgegangenen Barockstils eine Umbildung erlitt, so auch die in Rede stehende Kunst, bis schliefslich „alles Traditionelle der echten Heraldik sich verwischt fand", wie dies Carl von Meyer in seinem ebenso anziehenden, geistreichen wie gründlichen »Gothischen A.B.C.-Buch« näher darlegt, auf welches hiermit verwiesen sei.

Die Verwendung von Wappenbildern ist dermalen sehr im Schwung. Neben gothisirenden Initialen begegnet man solchen durchweg auf Festadressen und ähnlichen Schriftstücken. Nur selten entsprechen diese, soweit die Wahrnehmungen des Unterzeichneten reichen, den Regeln der Heraldik. Wurden diese Regeln doch wenigstens bislang noch, sogar auf Münzen, Siegeln, Heeresfahnen, überhaupt staatlicherseits aufser Acht gelassen!

Man hielt es beispielsweise für einen Fortschritt, wenn man zu den Wappenthieren, Löwen, Adler u. s. w. seine Studien in den Menagerien machte, dieselben möglichst naturgetreu gestaltete. In Anlehnung an die so schöne, verständnifsvolle Heraldik der spätgothischen Periode hat Herr Lorenz Meyer mit vollendeter Meisterschaft der von ihm übernommenen Aufgabe entsprochen, ein wahres Musterbuch für Wappenzeichner zu Stande gebracht, welches überdies auch die sonstigen Freunde der mittelalterlichen Kunst zu interessiren geeignet ist. Eine von Tesdorpf verfafste Einleitung handelt von der Bedeutung der Wappen, dem Recht des Bürgerstandes, solche zu führen, der Art ihrer Darstellung, ihrer Erwerbung und von der Veränderlichkeit ihrer Form. Den Schlufs beider Theile des Werkes bilden alphabetische Namenverzeichnisse. A. Reichensperger.

Kunstbeiträge aus Steiermark. Blätter für Bau- und Kunstgewerbe. Herausgegeben von Karl Lacher, k. k. Professor, Direktor des steiermärkischen Culturhistorischen u. Kunstgewerbe-Museums »Joanneum« zu Graz. Frankfurt a. M. 1893. Verlag von Heinrich Keller.

Diese neue, in Quartalheften erscheinende Zeitschrift verfolgt vornehmlich praktische Zwecke, insofern sie in guten Abbildungen alte bau- und kunstgewerbliche Gegenstände vorführen, aber auch mit neuen mustergültigen Arbeiten bekannt machen will. Um Beiträge aus dem Bereiche des steirischen Kunstschaffens handelt es sich zunächst, wie auch die Einwirkung auf die heimische Kunstindustrie in erster Linie erstrebt wird. Aber auch auswärts entstandene Kunsterzeugnisse sollen nicht ausgeschlossen, auswärtige Künstler und Kunsthandwerker nicht unbeeinflufst bleiben. Interessante Gold- und Eisenschmiede-Arbeiten, Holzschnitzereien und Stickereien werden vorgeführt; besondere Beachtung aber verdient die Sgraffitofaçade eines steiermärkischen Hauses aus dem Jahre 1597, an welche eine Belehrung über »ältere Sgraffitomalereien in Steiermark« anknüpft. Ein kurzer Bericht über »das moderne steirische Kunstgewerbe« läfst dieses in günstigem Lichte erscheinen. Es enthält mithin das I., 8 Tafeln umfassende Heft des Belehrenden und Anregenden so Vieles, dafs der weitern Entwickelung des neuen Unternehmens mit Vertrauen entgegengesehen werden darf. H.

Le Coloriste Enlumineur. Journal d'enseignement du dessin, de la miniature, des émaux, de l'aquarelle, de la peinture sur verre, sur soie, etc. à l'usage des amateurs et professionels. Desclée, De Brouwer & Cie. Editeurs rue St. Sulpice 30 Paris.

Diese im Verlage der Société St. Augustin zum Jahrespreise von 15 fcs. monatlich erscheinende Zeitschrift ist an die Stelle der leider eingegangenen „La Broderie" getreten. Sie verfolgt die Aufgabe, den Künstlern von Profession, aber auch den zahlreichen Dilettanten mit soliden Rathschlägen und Unterweisungen auf den Gebieten an die Hand zu gehen, denen die Liebhaberei vornehmlich sich zuwendet. Gerade im Bereiche der Miniaturmalerei fehlt es noch sehr an guten und zuverlässigen Vorschlägen und Vorlagen. Diese will die neue Zeitschrift bieten durch Darlegung der altbewährten Grundsätze, durch Mittheilung alter und neuer Muster, durch Angabe korrekter Verfahren und Techniken. Die alten Vorbilder sollen in den Dienst der neuen Bedürfnisse gestellt, die vielen unsicheren und stillosen Versuche durch Aufstellung fester Regeln auf richtige Wege geleitet werden. Die Werkstatt und das Werkzeug, das Grundmaterial und die Farben, die Miniatur als Illustration und als selbstständiger Kunstzweig, das Ornament und seine Eigenart sollen gründlich behandelt und bis in ihre Einzelheiten verfolgt werden. — Mit wie viel Geschick diese nicht gerade leichte Aufgabe gelöst wird, beweisen die bereits vorliegenden sechs Hefte, die sich durch sehr vornehme Ausstattung und durchaus zuverlässige Belehrung auszeichnen. Figürliche Darstellungen und Ornamente, Wappen, Initialen, Randverzierungen in romanischer und gothischer Stilisirung, in Schwarz- und Bunt-, selbst in Gold- und Silberdruck illustriren die einzelnen Artikel, unter welchen diejenigen über die kirchlichen Wappen von Barbier de Montault ganz besondere Beachtung verdienen. Auch an gut komponirten und durchgeführten Entwürfen zu farbigen Gratulations-, Tischkarten u. s. w. fehlt es nicht. — Die Korrektheit und Mannigfaltigkeit des bereits Gebotenen sind um so mehr geeignet, dem neuen Unternehmen auch in Deutschland zahlreiche Freunde zu gewinnen, als es hier an solchen Hülfsmitteln vollständig fehlt. S.

Die Anstalt für kirchliche Kunst, welche Bildhauer Gustav Kuntzch in Wernigerode schon eine Reihe von Jahren mit gutem Erfolge betreibt, bietet in ihren vor Kurzem herausgegebenen Musterblättern einen Ueberblick über ihre Leistungen. Auf 25 Foliotafeln sind circa 300 Gegenstände, welche für den kirchlichen Gebrauch, speziell für den evangelischen Gottesdienst, bestimmt sind, abgebildet: Stühle und Bänke, Altäre und Altaraufsätze, Lese- und Evangelienpulte, Opferstöcke und Taufbrunnen, Kanzeln und Orgelgehäuse, Nummertafeln und Epitaphien, Thüren, Schränke, Tische, sämmtlich aus Holz gebildet und in verschiedenen Stilarten, namentlich in frühgothischen Motiven ausgeführt. Man sieht es den meisten Gegenständen an, dafs ihr Urheber das mittelalterliche Kirchenmobiliar studirt hat, und gerade diejenigen von ihnen, die am meisten solchen Vorbildern folgen, erscheinen als die besten seiner Sammlung. Die Kinderbänke und Abschlufswand (76) auf Tafel I, die Evangelienpulte auf Tafel VII, die Orgelkasten (90, 162, 185, 186), verschiedene Thüren auf Tafel XXIV, die Tische und Truhen auf Tafel XXV verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Was die meisten dieser Möbel (für welche, zumal in Bezug auf Bänke, Kanzeln, Taufbrunnen, ein noch engerer Anschlufs an die dem Künstler wohlbekannten mittelalterlichen Muster sich empfehlen würde) auszeichnet, ist die konstruktive Behandlung, deren konsequente Durchführung gerade bei den Holzmöbeln von entscheidender Bedeutung ist. Auch die Beschränkung seiner Thätigkeit auf sein unmittelbares Fach gereicht dem Künstler zur Ehre, im Unterschiede von den zahlreichen Nichtkünstlern, die ihren „kirchlichen Fabriken" kaum irgendwelche Beschränkung auferlegen. Schnütgen.

Abhandlungen.

Die alten Theile der Pfarrkirche zu Oberdollendorf.

Mit 10 Abbildungen.



erkehrte Kirchen“, so werden, wie Kugler angibt, in der Altmark einige Kirchen benannt, bei denen der Thurm auf der Ostseite zwischen der Apsis und dem einschiffigen Langhause steht.[1] Solch „verkehrte Kirchen“ besafs ehedem auch der Siegkreis bezw. der jetzt von dem Dekanate Königswinter umfafste Theil desselben in besonders beträchtlicher Zahl. Leider ist keine dieser Bauanlagen in ihrem alten Bestande bis auf unsere Zeit gekommen, da die Zunahme der Bevölkerung überall Neu- und Umbauten zur Folge gehabt hat. So stand bei der Pfarrkirche von Küdinghofen das Schiff der Kirche früher auf der Westseite des Thurmes, nicht wie heute auf seiner Ostseite, und ebenso war zu Oberkassel dem schönen romanischen Thurme, der in dem Neubau zum Westthurm geworden ist, die alte Kirche ehedem nach Westen hin vorgelagert.[2]

Zwei Kirchen haben sich jedoch erhalten, bei denen zwar das alte Schiff ebenfalls durch einen Neubau verdrängt worden ist, bei denen indefs die Apsis in Verbindung mit dem westlich sich daran anschliefsenden Thurme noch aufrecht steht. Es sind dies die Kirchen der unterhalb Königswinter belegenen Nachbarorte Ober- und Niederdollendorf. Die noch erhaltenen Theile der ersteren bringe ich hier zur Anschauung und Besprechung.

Die Anfänge von Oberdollendorf liegen im Dunkeln; für den gegenwärtigen Zweck reicht es jedoch völlig aus, wenn wir wissen, dafs Oberdollendorf im Jahre 1144 neben Niederdollendorf, Königswinter, Oberkassel und Küdinghofen als kirchliche Gemeinde gleichberechtigt und gleich diesen abhängig vom Stifte Vilich bestand; in diesem Jahre wurde nämlich von Kaiser Konrad III. dem Kloster Vilich das Patronat der genannten Gemeinden wie auch das der Taufkirche von Vilich übertragen.[3] Man wird nun wohl nicht fehl gehen, wenn man die Errichtung der Kirche von Oberdollendorf mit diesem Vorgange in Verbindung bringt; wenigstens lassen die Stilformen der von der alten Kirche noch auf uns gekommenen Resttheile keinen Zweifel darüber, dafs wir darin ein Werk aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. vor uns haben. Dieselben bestehen, wie die unter Fig. 1—6 mitgetheilten Abbildungen, worin die alten Theile im Durchschnitte schwarz dargestellt sind, zeigen, aus einem Altarhaus von etwas oblonger Form — es hat in der Richtung von Ost nach West eine lichte Weite von 4,15 *m*, von Süd nach Nord nur eine solche von 3,90 *m* —, dem sich nach Osten hin die Apside anschliefst, während über ihm sich der Thurm aufbaut. Abweichend von der sonst meist üblichen Anordnung, bei der die Apside, wenn nicht im Aeufseren, so doch wenigstens im Innern als ein volles Halbrund erscheint, zeigt dieselbe hier auch im Innern nur die Form eines Kreissegmentes. Es hat dies zur Folge, dafs die Apside im Aeufsern nur ganz flach vor der Thurmwand heraustritt. Bedeckt ist dieselbe mit einem Nischengewölbe, an das sich dann nach Westen hin als Ueberdeckung des Altarhauses ein schlichtes Kreuzgewölbe mit scharfen Graten und wenig Stich anfügt. Die Befensterung ist den knappen Grössenverhältnissen des Raumes entsprechend auch nur eine spärliche: neben einem Fenster in der Axe der Apside sind noch zwei weitere Fenster in den Seitenmauern des Altarhauses angeordnet.

Das Altarhaus, dessen gröfste Höhe 5 *m* im Lichten beträgt, dient dem Thurme als Untergeschofs, über dem sich derselbe in zwei Etagen erhebt und in einer Giebelbekrönung mit Rhombenbedachung seinen oberen Abschlufs findet. Seine Gesammthöhe bis zum Kreuzknopfe beträgt 24 *m*.

[1] Kugler »Architektonische Denkmäler der Provinz Brandenburg«. Berlin, 1833. 1. Heft Nr. 6, Kirche zu Hemerten.

[2] Maafsen »Geschichte der Pfarreien des Dekanates Königswinter«. (Dumont »Geschichte der Pfarreien der Erzdiöcese Köln«, XXVIII Bd.) Köln, 1890, S. 262 und 277.

[3] Maafsen a. a. O. S. 127 und 314.

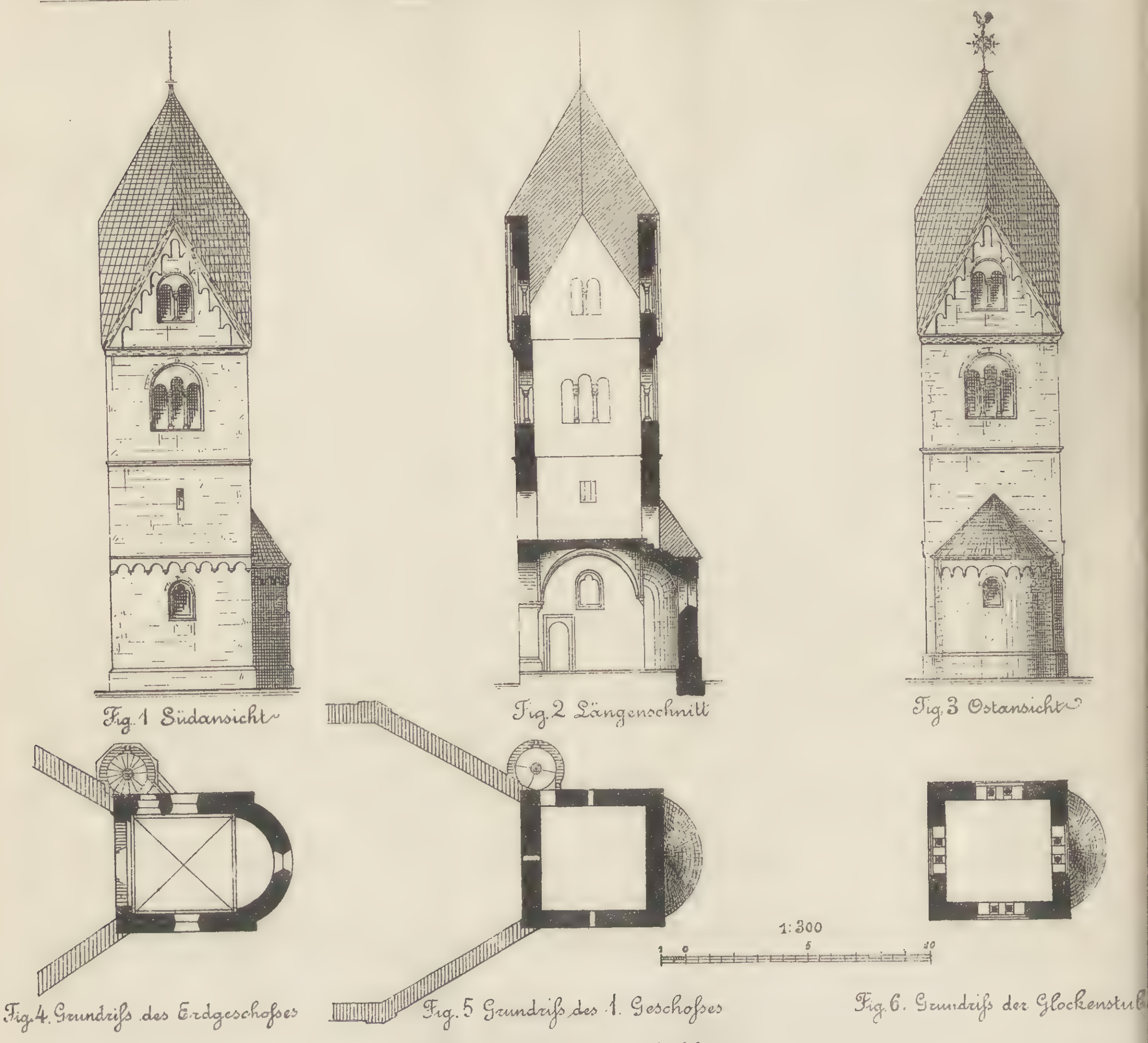


Fig. 1—6. Grundrisse und Ansichten.

Es sind, wie man sieht, recht bescheidene Abmessungen, aber so glücklich ist der Erbauer in der Wahl der Verhältnisse gewesen, dafs man Maafsen wohl beistimmen kann, wenn er dem schlichten Bauwerke eine „majestätische Kraft" bewundernd zugesteht.[4])

Die Zierformen sind nicht besonders reich, ohne aber deshalb in den entgegengesetzten Fehler einer zu grofsen Einfachheit zu verfallen. Das Erdgeschofs ist seiner besonderen Bedeutung entsprechend ebenso wie die Chorapside mit einem Rundbogenfriese verziert. Das nur auf der Nordseite in seinem ursprünglichen Zustande noch erhaltene Fenster zeigt als einfachen Schmuck eine kleeblattförmige Umrahmung seiner Lichtfläche. Das erste Obergeschofs, dessen Beleuchtung durch schmale Schlitzfenster bewirkt wird, ist nur durch ein einfaches Gesimsband gegen das oberste Geschofs abgesetzt. In diesem sind die Glocken untergebracht. Dementsprechend ist dasselbe auf allen vier Seiten mit grofsen Schallöffnungen versehen. Dieselben sind unter einem gemeinsamen, zusammenfassenden Bogen dreifach getheilt, und zwar so, dafs von den drei Zwischenbögen, die auf Säulen mit einfachen Blattkapitellen aufsetzen, der mittlere gegen die beiden seitlichen etwas erhöht ist. Laibungen und umschliefsender Bogen sind von einem Rundstabe begleitet. Ein kräftig ausladendes Hauptgesims, dessen Unterglied schachbrettartig verziert ist, bildet den oberen horizontalen Abschlufs, auf dem dann die Giebeldreiecke aufsetzen. Dieselben zeigen wieder den Schmuck eines Rundbogenfrieses, der den Giebel-

[4]) Maafsen a. a. O. S. 315.

linien folgend in die Höhe steigt. Die Giebelflächen selbst sind mit Schallöffnungen versehen, die durch eine Mittelsäule doppelt getheilt sind und ebenfalls von einem gemeinsamen Bogen umrahmt werden. Das in alter Form erhaltene Rhombendach hat in einem auf kräftigem Knauf ansetzenden Kreuze mit dem bekrönenden Wetterhahn, wenn auch nicht mehr den ursprünglichen, so doch immerhin einen gefälligen Abschlufs.

Von dem alten Kirchenschiffe, welches sich an diese Bautheile ehedem nach Westen hin anschlofs, ist nichts erhalten; auch an schriftlichen Mittheilungen, die uns über den alten Baubestand Kunde geben, mangelt es durchaus. Mit ausreichender Sicherheit darf aber angenommen werden, dafs die ursprüngliche Anlage in einem einschiffigen Bau bestand, der im Innern flachgedeckt, im Aeufsern unter dem Hauptgesims mit einem Rundbogenfries versehen war, wie ihn der Thurm jetzt noch zeigt. Ebenso wird man die Fenster nach Analogie der Fenster des Altarhauses zu ergänzen haben; die Terraingestaltung endlich spricht dafür, dafs die Haupteingangsthür nicht im Westen, sondern wie dies auch jetzt noch der Fall ist, am Westende der Südseite gelegen war.

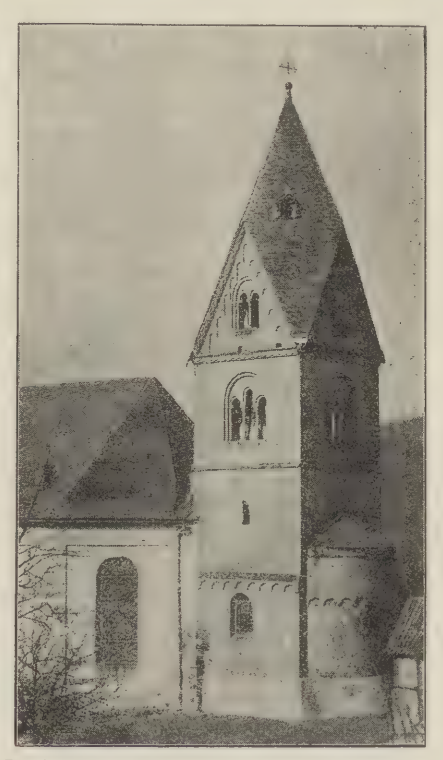


Fig. 7. Perspektivische Ansicht (von Südost gesehen).

Wie lange der Bau in seiner ursprünglichen Form bestanden hat, ist nicht bekannt; sicher ist indefs, dafs die alte Kirche schon lange vor dem Jahre 1730 mit zwei Nebenschiffen versehen war, die mit dem älteren, dadurch zum Mittelschiff gewordenen Theile unter einem gemeinsamen Dache zusammengefafst waren.[5]) Doch auch diese Erweiterung genügte mit der Zeit den steigenden Bedürfnissen nicht mehr, zudem wird auch durch die Anlage der Seitenschiffe, bei welcher die Seitenmauern des alten Schiffes beiderseits hatten durchbrochen werden müssen, die Standfestigkeit sehr gelitten haben. Nach langen Verhandlungen darüber, ob sich die Baupflicht des Stiftes von Vilich auf die erweiterte Kirche als ungetheiltes Ganze erstrecke, wie die Gemeinde behauptete, oder nur auf das Hauptschiff, wie die Aebtissin erklärte, kam es schliefslich zu einem Neubau, der in den Jahren 1792 und 1793 nach dem Plane eines Zimmermeisters Schmitz auf alter Stelle an der Westseite des Thurmes und auf Kosten von Vilich erstellt wurde. Es ist dies die noch jetzt bestehende Kirche. Dieselbe ist, wie dies die Theilansicht in Fig. 7 zeigt, eine scheunenartige Anlage von 22 *m* lichter Länge und 11,80 *m* lichter Breite, die jeglicher Kunstformen entbehrt und deshalb an dieser Stelle eine Besprechung nicht erheischt. Sie schliefst sich, wie aus den Fig. 5 und 7 hervorgeht, dem alten Chore und Thurme mit convergirenden Mauerzügen an. Der alte Chorbogen wurde dabei bis auf eine Thüröffnung vermauert und Altarhaus mit Apside zur Sakristei umgestaltet. Wie die Baupflicht, so lag auch die Unterhaltung des Schiffes dem Stifte Vilich bezw. liegt dieselbe als Rechtsnachfolger des aufgehobenen Stiftes jetzt dem preufsischen Fiskus ob. Da dieselbe sich aber nicht auf die innere Ausstattung erstreckt, so hat die Gemeinde in der letzten Zeit nicht nur für theilweise Erneuerung der Altäre und den Bodenbelag beträchtliche Ausgaben machen, sondern sich auch dazu verstehen müssen, durch farbige Zierde in etwa den Schmuck zu ersetzen, der dem Gebäude architektonisch fehlt. Sie ist auch genöthigt gewesen, mit einer den Betrag von 3000 Mk. übersteigenden Summe die in Folge der Terrainbeschaffenheit sehr umfangreichen Zugangstreppen erneuern zu lassen, da auch nach dieser Richtung seitens des Fiskus eine Verpflichtung nicht anerkannt wurde.

Zu kurz gekommen bei diesen Arbeiten sind somit gerade die architektonisch bedeutsamsten Theile, Thurm und Chor. Dieselben befinden

[5]) Maafsen a. a. O. S. 315.

sich aber in einem Zustande, der eine gründliche Reparatur nicht nur als wünschenswerth, sondern auch als durchaus nothwendig erscheinen läfst. Die häfsliche Treppe, welche (in den Abbildungen nicht sichtlich) auf der Rückseite der Apside aufsen vorgelegt ist und über dem Gewölbe derselben hinweg den Zugang zu den oberen Thurmgeschossen vermittelt, die unschöne Uebermauerung, die der Apside (vgl. Fig. 7) hat gegeben werden müssen, um diesen Zugang zu ermöglichen, mögen hier als entstellende Zuthaten nur erwähnt sein; schlimmer ist, dafs die in Tuffstein hergestellten Gesimse zum grofsen Theil verwittert sind und ebenso wie einige der Säulen einer Erneuerung bedürfen. Dach und Verputz des Thurmes sind nicht minder schadhaft. Der Mangel einer irgendwie genügenden Fundamentirung hat weiterhin eine stetig fortschreitende Rissebildung und Lockerung des Mauerwerkes zur Folge gehabt. In einer kräftigen, freilich wenig schön wirkenden Ummantelung des unteren Mauerwerkes (siehe Fig. 7) hat man eine Abhülfe gegen die hierin liegende Gefahr zu schaffen gesucht; indefs wird, wenn der Baubestand gesichert werden soll, wohl kaum etwas anders übrig bleiben, als das von dem Bauinspektor des Siegkreises, Baurath Eschweiler, aufgestellte Restaurationsprojekt zur Ausführung zu bringen. Dasselbe verspricht neben der Wiederherstellung der Standsicherheit eine Erneuerung aller beschädigten Theile und aufserdem Ersatz der der Apside vorgelegten Treppe durch ein besonderes Treppenthürmchen, das, wie aus dem Grundrifs, Fig. 5, hervorgeht, wo es durch horizontale Schraffur von dem übrigen Mauerwerke abgehoben wird, auf der Nordseite vorgesehen ist. Es soll bis zur Gesimshöhe des Schiffes hochgeführt werden u. oberhalb desselben in einem Kegeldache seinen Abschlufs finden.

Die Kosten dieser Arbeiten werden sich auf 6000 Mk. belaufen: eine Summe, die, wenn auch nicht gerade besonders hoch, für die kleine Gemeinde aber nach den schon geleisteten Ausgaben immerhin beträchlich genug ist. Hoffentlich wird es aber gelingen, Wege und Mittel zu finden, die es gestatten, an die Ausführung der Sicherungs- und Unterhaltungsmafsnahmen in nicht zu ferner Zeit heranzutreten.

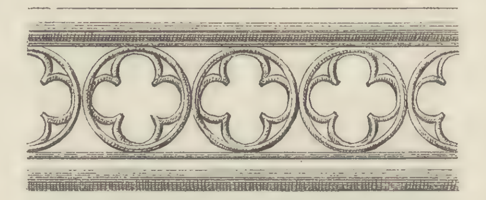


Fig. 8. Vierpafsornament am unteren Rande der zweitgröfsten Glocke.

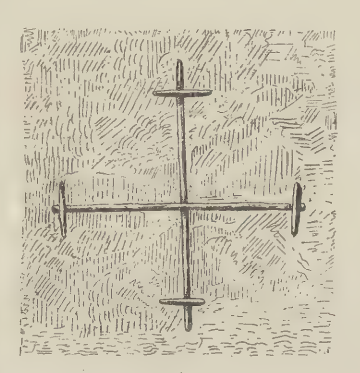
Küdinghofen und Oberkassel, Nieder- und Oberdollendorf sind die Orte, in denen sich Reste der Eingangs skizzirten sogenannten „verkehrten Kirchen" erhalten haben, Reste, die an den beiden ersten Orten nur noch in dem Thurme, an den letzeren aber noch in Thurm bezw. Altarhaus mit der Chorapside bestehen: es sind mit Hinzurechnung von Königswinter dieselben fünf Gemeinden, die im Jahre 1144 durch den kaiserlichen Schutzbrief dem Patronate von Vilich unterstellt wurden. Von Königswinter fehlt nun zwar alle und jede Nachricht über die Gestalt und die Form der ursprünglichen Kirche, die durch die jetzige, 1779 erbaute Kirche ersetzt worden ist. Was aber von den vier anderen Kirchen, sei es durch die erhaltenen Bautheile, sei es durch die überlieferten Nachrichten, bekannt ist, spricht dafür, dafs auch die Kirche von Königswinter dem besprochenen Schema entsprechend, also nach Maafsen wie die anderen „nach Vilich einschlagenden Kirchen auf der Westseite des Thurmes" erbaut war.[6]) Die Erscheinung solcher Kirchenbauten ist sicherlich keine ungefällige; man wird aber annehmen dürfen, dafs das konsequente Festhalten an ein und demselben Bautypus, wie er in den von Vilich her beeinflufsten Kirchen zu Tage tritt, auch in praktischen Momenten seinen Grund gehabt hat. Wenn der Gemeinde die Baupflicht von Chor und Thurm oblag — und dieses Rechtsverhältnifs beruht sicher auf sehr alter Grundlage —, so gab es kaum einen billigeren Weg, als ihn die vorliegende Lösung bietet, wie andererseits auch zwischen Gemeinde und Stift, das die Baupflicht des Schiffes zu tragen hatte, wohl keine reinlichere Scheidung zu schaffen ist.

Von alten Ausstattungsstücken ist der Kirche nur wenig erhalten geblieben; neben einem vor der Statue des hl. Sebastian angebrachten, gut gearbeiteten Armleuchter in Schmiedeeisen von 1650, welcher Zeit auch wohl das Thurmkreuz angehört, sind nur noch die Glocken einer besonderen Hervorhebung werth. Freilich hat auch hier der alte Bestand Einbufse erlitten. Die gröfste im Jahre 1425 durch den bekannten Glockengiefser Christian **Duisterwald** gegossene Glocke

[6]) Maafsen a. a. O. S. 315.

ist nämlich im Jahre 1879 durch den Glockengiefser Claren zu Sieglar umgegossen worden. Sie trug die auf der neuen Glocke wiederholte Inschrift: *Maria end cent Laurentius heissen ich, dunre unde ungeweder verdrievve ich. Christianus Dusterwald gois mich anno domini MCCCCXXV.*

Die zweitgröfste Glocke — sie hat bei einer Höhe von 0,93 *m* einen Durchmesser von 1,16 m — ist dagegen noch die ursprüngliche. Ihre in gothischen Minuskeln gehaltene, am oberen Rande angebrachte Inschrift hat folgenden Wortlaut: *Anna heissen ich, en de eir der heilge driveldichkeit luden ich. all bus veder verdriffen ich. juhan van andernach gois mich MCCCCXIIII.* Ueber dem Schriftbande ist ein Kamm von kleinen Lilien, unten am Schlagringe ein Ornament von aneinander gereihten Vierpässen angeordnet (Abbild. Fig. 8). Zu letzterer Verzierung kenne ich nur noch ein Analogon an einer der Stundenglocken in der katholischen Pfarrkirche zu Werden a. d. Ruhr, woselbst dieselbe aber nicht am unteren, sondern am oberen Rande angebracht ist. Ein weiterer Schmuck ist der Glocke dann noch in einer Reihe von Münzabdrücken, namentlich aber in einem Bildnisse des hl. Laurentius, des Kirchenpatrons gegeben worden, der unmittelbar unter dem Schriftbande, den Rost in der Rechten haltend in schwachem Relief dargestellt ist. — Auch die drittgröfste Glocke ist im Jahre 1879 dem Schicksal des Umgiefsens verfallen. Ihre angeblich auf der neuen Glocke dem alten Wortlaute nach wiederholte Inschrift heifst: *LaUrentIo MartIrI patrono sUo VaLLIs sUperIor refUDIT et obtULIt In aUgUsto. Le Gros me fecit anno 1754.* Das Chronogramm, wie es jetzt dasteht, ergibt dagegen die Jahreszahl 1748. — Die älteste der vorhandenen Glocken — sie hat bei Maafsen keine Erwähnung gefunden — ist die viertgröfste, d. h. die kleinste der vorhandenen Glocken, die sogenannte Mefsglocke. Dieselbe trägt keine Inschrift, andere Momente bieten aber hinreichende und sichere Kennzeichen für ihr hohes Alter. Hierher gehört, zunächst ihre ungewöhnliche Form, ihre Höhe wie ihr unterer Durchmesser haben nämlich das gleiche, 0,395 *m* betragende Maafs; dann aber zwei Kreuze, welche unten auf der Glocke angebracht sind. Sie gehören zu den ersten bescheidenen Versuchen jener Methode der Glockenverzierung, die darin bestand, dafs man die Linien in den Mantel einritzte, dieselben also auf der Glockenoberfläche erhaben hervortraten.[7]) Von den beiden unter Fig. 9 und 10 in der Abbildung dargestellten Kreuzen ist das eine noch mit einem der D-Form folgenden Zuge umrahmt. Das Vorkommen solcher eingeritzter Zierrathe läfst sich bis in's XII. Jahrh. herein verfolgen: eine Zeit, der im Hinblick auf ihren primitiven Charakter auch die Dollendorfer Glocke zugetheilt werden mufs.[8]) In ihr besitzt die Kirche somit ein Ausstattungsstück, das mit ihrer Erbauung zeitlich zusammenfällt.



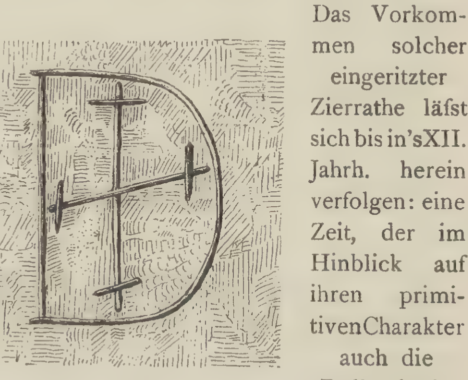


Fig. 9 u. 10. Kreuzverzierungen der kleinsten Glocke.

Freiburg, Schw. W. Effmann.

[7]) Vgl. Schönermark »Die Altersbestimmung der Glocken«, Berlin 1889, S. 9 und Effmann „Zur Glockenkunde", »Zeitschr. f. christl. Kunst«, IV, 1891, Sp. 63.

[8]) Eine Glocke mit ähnlicher Verzierung und von gleich hohem Alter befindet sich zu Uthleben, Kreis Sangerhausen. (Besprochen und abgebildet bei Schönermark a. a. O. S. 9 und Taf. III Abb. 5—7.) Auch unter den Glocken der kath. Kirche zu Kettwig, die in der Beschreibung der »Kunstdenkmäler des Kreises Essen« übrigens unerwähnt gelassen sind, findet sich eine solche Glocke. Wie aus der Beschreibung der »Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen« (Ludorff, Münster i. W., 1893, S. 19) hervorgeht, sind auch in Bockum Glocken von anscheinend gleicher Art.

Die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco zu Venedig.

Mit Abbildung.

III. Die Mosaiken der Taufkapelle.



Die Kapelle des hl. Johannes neben dem südlichen Langschiff entspricht dem nördlichen Theile der Vorhalle. Dafs sie nicht, wie hie und da gesagt wird, ehedem einen südlichen Arm der Vorhalle bildete, erhellt aus dem Grundrifs. Von ihren drei Abtheilungen enden die beiden ersten in Kuppeln, die dritte ist durch ein schmales Tonnengewölbe geschlossen. Die Kuppel II in der mittlern Abtheilung erhielt, weil sie sich über dem Taufbrunnen befindet, in der Mitte die Figur des Heilandes, welcher die Hand zum lateinischen Redegestus erhebt und laut der Inschrift (Marc. 16, 15 sq.) seinen Aposteln den Auftrag gibt, in die ganze Welt zu ziehen, um alle Menschen zu belehren und zu taufen. Im Umkreis erblickt man zwölf Gruppen, gebildet durch je einen der Apostel, vor welchem ein Mann bis zur Brust in einen Taufbrunnen eingesenkt ist, und einen Pathen, hinter dem sich eine Stadt erhebt. Jeder Pathe hat eine seinem Lande entsprechende Tracht. So heifst es beispielsweise: *Sanctus Petrus baptizat in Roma.* Darum ist der Pathe als römischer Soldat gekleidet, in goldenem Panzer und Helm, aber ohne Beinkleider; und die hinter ihm aufsteigende Stadt sinnbildet Rom. Die I. Kuppel enthält in der Mitte wiederum den Heiland und um ihn in zwei Kreisen die neun Chöre der Engel. Ihre Zwickel zeigen die Bilder der lateinischen Kirchenväter, während die Zwickel der II. Kuppel jene der griechischen tragen. Erstere haben lateinische, letztere griechische Kleidung. Papst Gregor hat nur eine Krone an seiner Kopfbedeckung, Hieronymus Kardinalskleidung. Die Musterung der Kleider der griechischen Väter ist Spalte 239 f. Figur 3 bei n. 6 gegeben.

Da „die gewöhnliche Annahme ist, Papst Bonifaz VIII. (1294—1303) habe (der Tiara) die zweite Krone zum Zeichen der geistlichen und weltlichen Herrschaft und Papst Urban V. (1362 bis 1370) die dritte Krone aus symbolischen Gründen hinzugefügt," (»Kirchenlexikon« XI, 1; vergl. Hefele »Beiträge zur Kirchengeschichte« II, 236 f.) und weil das Mittelalter die zur Zeit der Entstehung seiner Werke übliche Tracht auch längst verstorbenen Personen gab, würde man leicht dazu kommen, dies Mosaik vor 1294 zu datiren. De Rossi beweist jedoch in seinem grofsen Werke über die römischen Mosaiken, dafs noch Johann XXII. in dem nach 1321 entstandenen Mosaik der Façade von St. Paul nur eine Krone trug und dafs noch unter Innozens VI. († 1362) die Tiara mit nur einer Krone die officielle war.

Ein grofses Bild des Gekreuzigten nimmt die östliche Wand unter der I. Kuppel ein. Aus der Brust des nur mit drei Nägeln angehefteten Herrn fliefst ein oben weifs, unten roth gefärbter Strahl. Das Blut seiner Füfse rinnt auf den Schädel Adams, zur Rechten stehen Maria und Marcus, zur Linken die beiden Johannes. Unter dem Kreuze kniet ein Doge, nach Pasini Dandolo († 1354), in den Ecken je ein in Purpur gekleideter Senator von Venedig.

Aus dem Tonnengewölbe der dritten, schmalen Abtheilung schaut ein grofses hageres und bärtiges Brustbild Christi. Es gleicht dem in der Kuppel von Johann im Lateran zu Rom, ist aber greisenhafter und starrer gebildet. Umgeben wird es von acht Propheten, zu denen sich vier andere in den Lunetten gesellen, um die symbolische Zwölfzahl voll zu machen. Die untern Flächen jenes Gewölbes zeigen in vier Szenen die drei Könige vor Herodes und vor Maria, die Flucht und den Kindermord.

Die geraden Wände aller drei Abtheilungen sind der Geschichte des Vorläufers gewidmet. Ihre zwölf Szenen beginnen bei der südlichen Wand unter der I. Kuppel neben dem erwähnten Kreuzigungsbilde, sind fortgesetzt durch die drei Räume und enden auf der nördlichen Wand unter derselben Kuppel: 1. die Erscheinung des Engels vor Zacharias sowie die Umarmung des Zacharias und der Elisabeth; 2. die Geburt des Johannes; 3. ein Engel führt den kleinen Johannes in die Wüste; 4. der Engel reicht ihm ein Bufskleid; *Hic angelus representat vestem bëato Johanni;* 5. die Predigt des Vorläufers; 6. die Taufe Christi; 7. Johannes Zeugnifs über Christus Joh. 1, 25 f.; 8. das Mahl Herodes; 9. die Enthauptung des Täufers, die Uebergabe des Hauptes an die thronende Herodias und das Begräbnifs (Fig. 5 Spalte 269).

Die Bilder 2 und 3 sind neu, 5 ist stark restaurirt, die drei letzten Szenen des 9. Bildes sind ganz byzantinisch. Gemäfs der Anweisung

des Malerbuches vom Berge Athos (Uebersetzung von Schäfer S. 344) sind sie nebeneinander gestellt und im Ganzen und Grofsen so gezeichnet wie dort angegeben ist. Die Apostel Andreas und Jakobus, welche den Täufer begraben, sind als griechische Bischöfe gekleidet und tragen Kaseln, deren Musterung gerade so wie jene der Gewänder zweier der griechischen Kirchenväter durch kleine Kreuze gebildet ist. (Vergl. Fig. 3 n. 6.) Noch mehr entspricht die Darstellung der Taufe Christi den Vorschriften des Malerbuches (S. 178). Wir können sie mit seinen Worten beschreiben: „Der Vorläufer steht am Ufer des Flusses zur Rechten und hält seine Hand über das Haupt Christi . . . ., die Linke aber streckt er nach oben aus. Und oben ist der Himmel (mit einem achtstrahligen Stern) und es geht aus ihm der heilige Geist mit einem Strahl auf das Haupt Christi hervor . . . . Und zur Linken stehen mit Ehrfurcht (drei tief gebeugte) Engel, welche [die Hände] unter ihren Kleidern erhoben haben (aber nichts tragen). Und unter dem Vorläufer mitten im Jordan ist ein nackter Mensch, welcher quer da liegt . . . . Und um Christus sind Fische." Ueberdies sieht man auf diesem Mosaik hinter dem Täufer die im Malerbuch bei dessen Predigt (S. 343) vorgesehene und am Fufse eines Baumes liegende Axt. Im 4. Bilde trägt der Vorläufer ein Band mit der griechischen Inschrift ***METANOEITE*** (Mat. 3, 2). In der letzten Szene des 9. Bildes macht der Apostel Johannes den griechischen Rede-(Segens-)gestus und hält Andreas eine Tafel mit einer griechischen Inschrift. Sogar die Bücher und Schriftbänder der lateinischen Kirchenväter haben griechische Buchstaben, deren Bedeutung freilich durch die Restauration zum Räthsel ward. Im Buche des hl. Ambrosius steht z. B. ***KCEICOKH.*** Dafs in dieser Kapelle Griechen arbeiteten, dürfte kaum zu bezweifeln sein.

Das Ganze ist aus einem Gufs. Bei jedem Bilde und bei jeder Einzelfigur steht eine Inschrift. Die Buchstaben aller dieser Inschriften gehören aber derselben Alphabetform an. (Vergl. S. 239 Fig. 3 n. 6.) Dieselbe Buchstabenform kehrt wieder in der hier aufgestellten Grabschrift des Dogen Dandolo (Pasini p. 226), welcher als Donator auf dem Kreuzigungsbilde erscheint. Die Mosaiken sind demnach um die Mitte des XIV Jahrh. entstanden. Pasini's (p. 230) Ansicht, die Szene der Taufe (6.) sei „vielleicht die älteste der Kirche" ist unhaltbar. Er hat sich verführen lassen durch den alterthümlichen Stil der nach dem Malerbuche angeordneten Szene. Auffallender Weise tragen die griechischen, durchaus byzantinisch behandelten Kirchenväter Schriftrollen mit lateinischen Texten. Ist das vielleicht eine der zahlreichen Aenderungen, welche die Restaurateure sich erlaubten?

Der frische Hauch, welcher das Mosaik der Façade und die letzten Bilder der Vorhalle belebt, fehlt der Taufkapelle; es bleibt demnach ein höchst auffallender Rückschritt aus schon stark gothisirenden Bildern in archäisirende und byzantinische zu verzeichnen.



Figur 5. Der Tod des Vorläufers. Mosaik der Taufkapelle in S. Marco.
Nach einer Photographie von Naya zu Venedig.

IV. Die Mosaiken der Kapelle des hl. Zeno, des hl. Isidor und dei mascoli.

1. Die Kapelle „Zeno" ist westlich vor der letzten, mit einem Tonnengewölbe versehenen Abtheilung der Taufkapelle erbaut und mit ihr durch eine Thüre verbunden. In ihrer nach Norden gerichteten Apsis steht die Mutter Gottes mit ihrem Kinde zwischen zwei eine Scheibe und einen Stab tragenden Engeln. Die Inschrift lautet:

Humani generis casus fuit os mulieris:
Digna Dei genetrix mundi fuit ista redemptrix

Diese Worte verbinden dieses Bild mit den Mosaiken der dicht daneben befindlichen I. Kuppel der Vorhalle, worin der Sündenfall geschildert ist.

Die Mosaiken des Tonnengewölbes der Kapelle stehen in der engsten Beziehung zu den vier alten Mosaiken des Unterbaues der Façade. War in letztern, wie erwähnt, die Uebertragung der Reliquien des hl. Marcus aus Alexandrien nach Venedig geschildert, so findet man in jenem Tonnengewölbe zwölf Szenen aus dem Leben dieses Schutzheiligen der Stadt. Sie stimmen, soweit sich aus Bellini's Bild ersehen läfst, im Stil mit den drei verlornen der Façade überein, dürften also, wie schon Tikkanen (S. 95 f.) vermuthete, mit ihnen fast gleichzeitig, vielleicht sogar vor ihnen, entstanden sein, d. h. in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. Ihre Inschriften sind nicht in Versen abgefasst. So lautet, um eine Probe zu geben, die erste: + *Sanctus Marcus rogatus a fratribus scri(p)sit Evangelium.* Das klingt wie die aus Schrifttexten bestehenden Inschriften der Vorhalle. Das E der Inschriften ist theils eckig, theils rund, das G spiralförmig, die beiden inneren Striche des eckigen M gehen nur bis zur Mitte hinab.

Die neun Nischen, womit in der Kapelle Zeno die unter dem Marienbilde befindliche Wand der Apsis verziert ist, enthalten abwechselnd fünf Figuren in Mosaik und vier in Marmor. Diese Anlage, sowie die Mosaiken erinnern auf den ersten Blick an die grofse Portalnische in der Mitte der westlichen Vorhalle und an ihre Ausstattung.

2. Der Taufkapelle schräg gegenüber ist am Ende des nördlichen Kreuzarmes die Kapelle des hl. Isidor erbaut. Ihr Tonnengewölbe enthält in vier Reihen die Geschichte des Lebens und der Uebertragung der Reliquien des Patrons nach Venedig. Die Buchstaben ihrer Inschriften stimmen ebensowohl überein mit denen der Taufkapelle als mit denjenigen einer in der Isidorkapelle befindlichen, 1355 verfertigten Inschrift. (Ueber die Reliquien des Titelheiligen und die Errichtung seiner Kapelle vergl. Pasini p. 215). Manche Einzelheiten der Mosaiken erinnern an jene der Taufkapelle, aber die Künstler haben hier die Kartons selbst erfinden müssen. Die Geschichte der Uebertragung zwang sie sogar, venezianische Trachten des XIV. Jahrh. zu geben. (Vergl. Saccardo »La capella di S. Isidoro« p. 19.) So ist alles freier und naturalistischer geworden als dort, wo man sich so sklavisch an alte, auch im Malerbuch vom Berge Athos beschriebene Vorbilder hielt. Die Falten der Kleider sind durch schwarze Striche angezeigt, die Modellirungen noch schwach, die Architekturen trocken und schwer. In den dunkeln Farben herrscht Grün vor.

Und doch tritt auch hier wiederum der byzantinische Einflufs hervor; denn auf den beiden Wänden unter den Bogen der Tonnen sieht man die griechisch segnende Christusfigur mit der Inschrift ***IC — XP*** zwischen Isidor und Marcus und ihr gegenüber die Gottesmutter mit der Inschrift ***MH(TH)P Θ(EO)Y.*** Die Inschriften sind in Prosa gegeben und zwar nicht nach einer bestimmten Formel. So heifst es: *Hic Sanctus Ysidor recedit de Alexandria.* ⊢⊣ *S. Ysidor baptizat.* ⊢⊣ *Qualiter Anumerianus sentenciavit Sanctum Ysidorum.* ⊢⊣ *Decolacio S. Ysidori.* ⊢⊣ + *Cerebanus a Duce reprehenditur* u. s. w. Eine solche Regellosigkeit kommt in ältern Arbeiten kaum vor.

Da die Kapelle laut ihrer eben erwähnten Inschrift bereits unter Doge Dandolo († 1354) begonnen und 1355 vollendet ward, sind ihre Mosaiken wohl unmittelbar nach Vollendung derjenigen der Taufkapelle entstanden, also etwa 100 Jahre jünger als jene der Kapelle Zeno und die ältern der Façade.

3. Neben der Isidorkapelle liegt nach Westen hin die Marienkapelle dei mascoli. Ihren Namen verdankt sie der im XIII. Jahrh. gestifteten Bruderschaft, welche bis 1476 nur aus Männern bestand. Ihre am Ende des XV. Jahrh. (ca. 1490) von Michael Zambono angefertigten Mosaiken mischen schon Renaissancearchitekturen mit gothischen Figuren und Einzelheiten. Sie sind schön und kunstreich, aber doch weit mehr in Glasstiften ausgeführte Gemälde, als Wandbekleidungen, die auch durch ernstere und architektonischere Haltung ihrem Stoff und ihrer

Stellung entsprechen sollten. Sie leiten über zu der grofsen Reihe neuerer Mosaiken. Von Tizian, Sansovino, Pordenone, Tintoretto, Palma Vecchio und andern grofsen Malern entworfen, unter deren Leitung von geschickten Mosaikmeistern ausgeführt, huldigen letztere der malerischen Richtung. Glücklicherweise herrschen im Innern der Kirche die ältern Mosaiken sowohl durch ihre Zahl, als auch dadurch, dafs sie die am meisten in's Auge fallenden Stellen einnehmen. So bestimmen sie den Gesammteindruck und wahren dem ehrwürdigen Bau seinen alten Charakter.

Grofs ist der Eindruck, den das Innere macht. Fünf gewaltige Kuppeln, von denen zwei 12,50 *m*, die drei andern 10,50 *m* im Durchmesser haben, ziehen den Blick empor. Jede hat nahe am Rande sechzehn Fenster. Zu diesen achtzig oben in den Kuppeln befindlichen Fenstern kommen siebenunddreifsig andere gröfsere und kleinere. Von allen Seiten strömt an hellen Tagen durch Oeffnungen, die alles in allem 210 *cbm* umfassen, das Licht ein. Ueberall wird es vom Goldgrund aufgenommen, aber auf die verschiedenartigste Weise zurückgeworfen von den farbigen Figuren und von den kostbarsten Marmorarten. Hier trifft es die sphärischen Kuppeln, dort eines der elf grofsen Tonnengewölbe, worauf sie ruhen; hier spiegelt es sich in den gerade aufsteigenden Abschlufswänden, dort verliert es sich in einem der sechs kleinen und schattigen Kuppelräume der Pfeiler. Ueberall stehen grofse Figuren und reiche Szenen, aber nie wird der Blick ermüdet; denn nirgendwo herrscht mehr Wechsel und Verschiedenheit als hier. Und doch entsteht keine Verwirrung, kein buntes Allerlei. Der gleiche Goldgrund, die gleiche Technik, eine glückliche Harmonie der Farben verbindet Arbeiten von sieben oder acht, ja, wenn wir die Marmorarbeiten hinzurechnen, wohl von zwölf oder dreizehn Jahrhunderten zu einem grofsartigen Gesammteindruck. Ueberall findet man das kostbarste Material, überall ausgesuchte Kunstwerke und Reste des Alterthums, nirgendwo kleinliches Haschen nach Effekt, allerorts die Spuren der alten Gröfse der Herzöge von Venedig, welche hier ihre besten Schätze und stolzesten Trophäen hergaben zur Zierde ihres Gotteshauses.

Nicht ohne Bedenken gehe ich an die Beschreibung und Würdigung dieser Werke. Nicht nur ihre Zahl, steigt sie doch auf 200 Szenen und Figuren, auch ihr Zustand erschwert das Urtheil und die Beschreibung. Wie wiederholte Restaurationen das Alte verändert haben, beweisen die Inschriften. Beispielsweise hat man im nördlichen Querschiff bei der Heimsuchung MARIA in ANNA verändert. Oben ist in einer kleinen Kuppel neben dem Mittelschiff aus REGINA AVSTRI eine REGINA SVSRI geworden; im nördlichen Querschiff hat der Restaurator aus BASILISSA EI(us) UX(or) gemacht BASILISSA SAEVIX; ***Ο ΑΓΙ****(ος)* ***ΓΑΒΡΙ****(****Η****)****Λ*** ist verwandelt in ***Ο ΑΡΙ ΤΑ ΡΡΙΑ***.

Diese Schwierigkeiten sind um so gröfser weil bis jetzt der Stil und die Zeit der alten Mosaiken des Innern noch nie eingehend behandelt worden sind. Zu den zahlreichen, die Mosaiken enthaltenden Tafeln des Werkes von Ongania fehlt der Text. Es ist keine Aussicht, dafs er bald erscheine. Die Tafeln selbst sind zu stilistischen und chronologischen Bestimmungen wenig geeignet. Pasini, der beste Kenner der Mosaiken, gibt in seinem werthvollen Buche nur kurz den Inhalt der einzelnen Mosaiken und ihre Inschriften. Niemand hat letztere besser behandelt als er. Aber, nachdem ich mit seinem Buche alle nachgeprüft habe, kann ich nur sagen, dafs wenige alte Inschriften in meinem Exemplar ohne Korrektur geblieben sind. Eine Datirung versucht er selten, und diese seltenen Angaben sind, wie sich in der Folge zeigen wird, unhaltbar.

Dazu kommt noch, dafs die Untersuchung an Ort und Stelle nicht leicht ist. Während des Gottesdienstes mufs man sich im Studium wegen der Andächtigen einschränken und Störung vermeiden. Dadurch geht viel von der Zeit verloren, in denen die Mosaiken die richtige Beleuchtung haben. Selbst die grofsen Figuren der Kuppeln sind auch mit bewaffnetem Auge nur dann genau zu erkennen, wenn das Licht weder zu schwach noch wegen der auf den Goldgrund auffallenden Sonnenstrahlen zu grell ist. Oft habe ich den einen Theil einer Kuppel nur am Morgen, den andern nur am Nachmittage genügend unterscheiden können. Manche Einzelheiten waren trotz aller Bemühungen nicht festzustellen. So sehr diese Schwierigkeiten und Hemmnisse zur Vorsicht mahnen, mufs man doch einmal an die Sache herantreten. Geschieht dies hier, so darf dieser bescheidene Versuch ebensowohl auf gute Aufnahme als auf Nachsicht rechnen. (Schlufs folgt.)

(Schlufs folgt.)

Exaeten. Steph. Beissel, S. J.

Nachrichten.

Alte Werke der Kunst und des Kunsthandwerkes auf der heurigen Landesausstellung zu Innsbruck.

Nach dem Vorbilde anderer Länder hat diesen Sommer auch Tirol eine Ausstellung in der Landeshauptstadt veranstaltet, welche des ganzen Landes Thätigkeit auf den verschiedensten Gebieten, besonders aber in Kunst und Gewerbe aus alter und neuerer Zeit einigermafsen darlegen sollte. Wir machen selbstverständlich nur auf das aufmerksam, was die Leser der »Zeitschrift für christliche Kunst« zunächst und am meisten interessiren dürfte, nämlich auf die Werke kirchlicher Kunst und von diesen auch nur auf jene älteren Datums; von den neuesten Erzeugnissen auf nur wenige, welche mit Zugrundelegung älterer und edlerer Motive geschaffen wurden. Die kunsthistorische Abtheilung bildete die hervorragendste Zierde der ganzen Ausstellung; es waren ziemlich viele Gegenstände zusammengebracht worden, man könnte annehmen ein Drittel aller beweglichen Werke der Plastik und Malerei, der Kleinkünste u. s. w., welche noch im Lande geblieben sind. Allbekannt ist es, wie schon lange, besonders aber in diesem Jahrhunderte, zahlreiche Erzeugnisse der Kunst und des Gewerbefleifses oft in ganzen Wagenladungen über die verschiedenen Grenzen geschafft worden sind. Es sei blos erinnert an die Kunstsammlung des Schlosses Ambras, nun in Wien, an die tirolischen Sammlungen im Nationalmuseum zu München und zu Nürnberg, in der Bildergallerie zu Schleifsheim, zu Augsburg und an die tausenderlei Objekte, welche Privatsammlungen aller Herren Länder aufweisen.

Wir beginnen mit der Architektur und steigen dann der Reihe nach zu den übrigen Künsten und Kunstzweigen herab, wie sie sich als Ausstattung ihrer Mutter, der Baukunst näher oder entfernter anschliefsen.

Von Rissen und Ansichten architektonisch merkwürdiger Kirchen und Kapellen im Grofsen und Ganzen oder in Details mufste in dieser Abtheilung der Ausstellung aus Mangel an Raum gänzlich abgesehen werden, nur die Kunstgewerbeschule von Innsbruck brachte in mehreren Blättern die interessanten spätgothischen Kirchen von Kundl im Unterinnthale und Civezzano bei Trient, sowie reichbemalte Aufsenseiten von ein paar Häusern. Abbildungen von alten noch erhaltenen Gewölbemalereien in Kirchen fehlten leider.

Altäre konnten wegen des sehr schwierigen Transports der meisten gebrechlich gewordenen Werke nur in drei vollständigen Exemplaren, von anderen nur Details, meistens Flügelthüren, zur Ansicht gelangen. Davon traf es zufällig drei erhaltene Altarwerke, welche wahrscheinlich nicht von einheimischen, sondern auswärtigen Künstlerhänden herrühren. So der Altar aus der St. Veitskirche zu Tartsch in Obervinstgau, einer bis 1818 zur Diözese Chur gehörigen Gegend, daher finden wir im viereckigen Schreine neben Maria mit dem göttlichen Kinde in der Mitte die Diözesanheiligen Lucius und Florinus zu ihren Seiten; innen auf den Flügelthüren Johannes d. T. und Anna als selbdritt, aufsen die Verkündigung, wo Gabriel in reichem Mantel aus Brokatstoff einen Kopf mit Adlernase und langem Haare zeigt, dafs man glauben möchte, es handle sich um ein Porträt des Kaisers Max I. in Halbprofil, und die Vermuthung entsteht, es sei dies keine zufällige Erscheinung, sondern rühre aus Dankbarkeit für Beiträge zum Altarwerke oder zur Kirche von Seite des kunstliebenden Landesfürsten her, von dem viele derlei edle Gaben bekannt sind. In der Predella finden wir Christum segnend mit den zwölf Aposteln als Brustbilder in Hochreliefs, in drei zierliche Gruppen abgetheilt, wovon aber jene auf der Evangelienseite leider abhanden gekommen und nun durch ein anderes Relief ersetzt ist. Auch den sonst an allen tirolischen Altären regelmäfsig wiederkehrenden Aufsatz über dem Schrein in zarten Fial- und Baldachinbauten mit Christus am Kreuze oder als Misericordiabild auf seine Seitenwunde hinzeigend nebst Maria, Johannes oder anderen Heiligen und Engeln hat der Zahn der Zeit zerstört. Unter Anderem steigert sich aber das Interesse an diesem Altar dadurch, dafs sich dessen Meister oder doch die daran betheiligten Maler durch Monogramm, Inschrift und Angabe der Zeit des Entstehens verewigt haben. So stehen auf einem Spruchbande in der Verkündigung die verschlungenen Buchstaben G H und die Zahl 1514 (Hans Baldung Grien?) Die Rückseite des Schreins zeigt den Oelberg und darunter die Inschrift: *„Hoc divinum opus de manu mgr. yvonis strigilis ex memmingen productum est anno 1514."*

Ein gröfserer Altar war aus dem um 1519 gebauten St. Barbara-Kirchlein in Gossensafs am Fufse des Brenners ausgestellt, ein an fein geschnittenen Ornamenten sehr reiches Werk, darunter auch verschlungene Rebzweige, die durch die vielen Trauben sich geltend machen. Drei Statuen stehen wiederum im Schreine: St. Barbara als Patronin in der Mitte, Laurentius und Sebastian, letzterer reich bekleidet und mit tellerartiger Kopfbedeckung. Die Figuren könnten etwas schlanker gebaut sein, der Gesichtsausdruck befriedigt. Ueber jede dieser Statuen ist ein reich profilirter Halbkreisbogen angebracht, wovon sich ein geschweifter Wimberg mit Fialen, einen flachen gemeinsamen Bogen durchwachsend, luftig emporschwingt und selbst über den Eselsrücken hoch hinausragt, mit welchem der Schrein, belebt durch reiches Ornamentenwerk, abschliefst. Dieser in vieler Beziehung für ein spätgothisches Altarwerk gefällige Abschlufs kehrt noch an mehreren tirolischen Flügelaltären wieder, z. B. in Dreikirchen, St. Nikolaus bei Ebbs im Unterinnthal u. s. w. Die vier Reliefs auf der Innenseite der Flügelthüren, die wiederum von zarten Ornamenten umrahmt sind, beziehen sich auf die Verwandtschaft und die Kindheit Mariens. Aufsen an den Flügelthüren sehen wir gemalte Szenen aus dem Leben Jesu: Beschneidung, Opferung, Anbetung der Weisen und Jesum als Knaben im Tempel. Die Figuren der Predella fehlen, dafür hat man zwei Flügel eines anderen und älteren Altarwerks eingesetzt, die eine tüchtige Künstlerhand verrathen. Ist an diesem Kunstwerk auch kein Name beigefügt, so leuchtet aus dem Ganzen doch die Verwandtschaft mit dem ersteren deutlich heraus. Es offenbart sich jene Richtung, welche den schwäbischen Meistern eigen ist: nämlich eine mehr

eklektische Anlage, so dafs das eine vorzüglich gelingt und reizend wirkt, während anderes daneben weniger befriedigt, ja oft verstöfst, z. B. in den Körperverhältnissen, im Ausdruck, in der Behandlung der Köpfe u. dgl. In Folge dessen schreibt auch Wilhelm Lübke diesen Gossensafser Altar mit Wahrscheinlichkeit schwäbischen Einflüssen zu. Einen ausländischen Künstler, welchen er noch für einen Meister in Innsbruck fälschlicher Weise hält, vgl. seinen Aufsatz: „Alte Kunstwerke in Tirol", Beilage zur »Allgem. Zeitung« 1883 Nr. 208, 209, finden wir nach »Ferd. Zeitschrift« vom Jahre 1892 in Hans Mueltscher aus Ulm. Dieser hat erwiesenermafsen den grofsartigen Hochaltar für die Pfarrkirche der Stadt Sterzing gemacht, aber viel früher, nämlich schon 1456. Davon war ein Stück der noch vorhandenen Flügelthüren in der Ausstellung zu sehen; es stellt den Tod der allerseligsten Jungfrau dar. Robert Vischer bemerkt in seinen »Studien zur Kunstgeschichte« S. 456: „Dieses Bild sei von gröfserer Bedeutung." Maria, gar zarten Körperbaues und fein geschnittenen Gesichtes, beobachtet eine vornehme Lage auf dem hochaufgerichteten Sterbelager, umgeben von den gefällig gruppirten Apostelfiguren, welche weite, weich gefaltete Gewänder tragen. Petrus, mit Albe, Stola und Pluviale angethan, segnet die sanft Dahinscheidende, in der Mitte hinter der Bettstelle stehend; der Apostel mit der Sterbekerze, der nächste dem Haupte Mariens, hält sich mit der Linken den Mund zu, was etwas zu realistisch und zu dem Absterben der hl. Jungfrau nicht ganz passend erscheint; ein Anderer zu Füfsen bedeckt trauernd mit beiden Händen sein Gesicht, zwei lesen aus einem Buche, von denen jener im Vordergrunde sitzend allein unter allen Anderen durch grofsen Nimbus ausgezeichnet ist, etwa Johannes? — Wieder ein Anderer schaut sehr gerührt fest gegen Himmel, alle Uebrigen zeigen eine sehr grofse Theilnahme an der erschütternden Szene, deren Schilderung der Künstler meisterhaft wiederzugeben weifs.

Ein wahres Kleinod bildete ein kleiner Flügelaltar aus dem Ansitze Zimmerlichen zu Völs im Eisakthale stammend, welchen Hermann Ritter v. Widmann letztes Jahr um 20000 fl. gekauft und dem Museum in Innsbruck zum Geschenke gemacht hat. Er ist innen mit 36 Emailbildern geschmückt, von denen jedes Stück ungefähr die Breite von 13, die Höhe von 16 *cm* hat, — und als die gröfste existirende Suite zusammenhängender Emailtafeln bekannt. Die Tafeln sind so geordnet, dafs 18 auf dem Mitteltheil, — Schrein kann man es nicht nennen — und 9 auf jeder Flügelthüre zu stehen kommen. Schmale Holzstreifen trennen sie voneinander. Die Darstellungen sind aus dem Alten und dem Neuen Testamente genommen, beginnen mit dem Sündenfalle und schliefsen mit dem jüngsten Gerichte ab; sie erinnern an A. Dürer's kleine Passion und die Herstellung der Tafeln wird dem Colin Nouilher von Limoges um 1588 zugeschrieben. Die Konturen sind öfter unbestimmt, jedoch verhältnifsmäfsig fein gehalten, häufig golden; die meist hellen Farben sind klar und kräftig, aber stets sich wiederholend, während der Hintergrund durchaus kräftig blau mit vielen goldenen Sternen besetzt erscheint. Alle Tafeln sind gut erhalten. Aufsen auf den Flügelthüren ist Mariä Krönung und Christus am Kreuz mit Maria und Johannes gemalt, die aber keinen gröfseren Kunstwerth haben. Der hölzerne Aufbau endigt in einem Eselsrücken, innerhalb dessen die Dreifaltigkeit eingesetzt ist, deren Titel die Schlofskapelle führt.

Enge schliefst sich ein reizendes, ganz kleines Renaissance-Flügelaltärchen an, wenn man ein Schaustück, einer gothischen Monstranz im Baue verwandt, mit Flügelthüren und auf ziemlich hohem Fufs, so nennen will. Es besteht aus Ebenholz und gehört dem Benediktinerkloster Marienberg in Vinstgau. Wird das gar zierliche Ganze schon durch die überreichen, aufgelegten Silberverzierungen werthvoll und schätzenswerth, so steigert sich noch weiter unser Interesse daran durch die wunderbaren Miniaturen von Anton Wierix aus Amsterdam, wie er sich selbst verewigt hat, aus dem Jahre 1609. Die Hauptdarstellung im Schreine bildet die Geburt Christi, wo dem Heiland von den Hirten und den drei Weisen zugleich gehuldigt wird. Innen auf den Flügeln sehen wir die Beschneidung und Opferung, aufsen die Verkündigung in Flachrelief aus Silber, etwas breit gehalten. Die Malerei ist figurenreich, in lieblichen Farben und jedes Figürchen äufserst fein mit gröfstem Fleifs unmittelbar auf dem Holzgrunde ausgeführt.

Von „gemalten Mittelstücken alter Flügelaltäre" sind zu nennen: Eine Krönung Mariens, d. h. zwei Engel halten eine Krone über dem Haupte der hl. Jungfrau; es ist eine Altartafel aus der Kirche in Uttenheim, nun in der v. Vintlerischen Sammlung zu Bruneck. Der Maler ahmte bei seiner Komposition einen gewöhnlichen viereckigen Holzschrein nach, wo zwei mit Fialen bekrönte Strebepfeiler schwach geschweifte Wimberge tragen und den gröfseren Mittelraum von zwei schmäleren Seitenräumen theilen. Im Mittelfeld thront die Gottesmutter in weiten blauen Mantel gehüllt, den sie über einem reich dessinirten Kleide trägt. In sinniger Ruhe neigt sie anmuthig ihr Haupt und betrachtet mit halbgeöffneten Augen das göttliche Kind, welches auf ihrem rechten Knie sitzt und von der Mutter eine Birne in Empfang nimmt. Hinter dem Throne halten die zwei bereits erwähnten Engel mit der einen Hand einen goldrothen Damastteppich ausgespannt, mit der anderen die Blätterkrone. Zu beiden Seiten stehen in den Nebennischen rechts St. Margaretha, links St. Barbara mit gegen Maria vorgeneigten Köpfen in halber Vorderansicht, Gestalten voll jugendlicher Schönheit und majestätischer Ruhe. Erstere trägt auf ihrem fein gebildeten Kopf mit rosig angehauchten Wangen einen weifsen, grün und roth umwundenen Turban, ähnlich wie St. Michael und ein paar Engel am M. Pacher'schen Altar in Gries bei Bozen, so dafs aus diesem Nebenumstand und mehr noch aus anderen verwandten Zügen gefolgert wird, diese Altartafel sei ein Werk dieses Meisters, während Andere es einem tüchtigen Schüler desselben und schon dem XVI. Jahrh. zuschreiben, wofür sie wichtige Gründe anzugeben wissen (»Mitth. d. k. k. Centr.-Kommiss.« 1883 S. 58 und »Ferd. Zeitschr.« 1891 S. 72.)

Ein grofses schönes Bild gehörte der Pfarrkirche von Hall an, schmückt nun den Renaissance-Altar der Fieger'schen Kapelle über der Vorhalle und stellt den

leidenden Heiland als Ecce homo dar, wie er stehend, mit dem Spottmantel angethan von mehreren Juden verhöhnt wird. Man hat das Gemälde schon öfter dem nach Robert Vischer „höchst originellen" Pater Wilhelm aus Schwaben zugedacht, der in den zwanziger Jahren des XVI. Jahrh. mit Bernhard Strigel die Wandgemälde des „Schwazer Kreuzgangs" ausgeführt haben soll, während ihm Andere dort nur die reichen Bordüren (bereits im Renaissancestil) zumuthen. Unser vorliegendes Bild erweist sich noch ganz als ein etwas älteres Werk.

Erwähnenswerth sind ferner: ein grofses Tafelbild auf Goldgrund (Flucht nach Egypten) XV. Jahrh. aus der Margarethenkirche in Sterzing (wiederum ein Hans Mueltscher?); die Marter der hl. Barbara, Maria mit dem Kinde nebst den beiden Johannes; eine Kreuzigungsgruppe, altitalienisch, alle aus dem Kloster Neustift; ferner die Enthauptung der hl. Katharina und Maria mit dem spielenden Jesuskinde, XVI. Jahrh., aus dem Stifte Wilten, u. s. w. Ein paar Flügel eines Altarschreines in je 6 Bildern, Szenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellend, wurden ihrem Stilcharakter nach dem XIV. Jahrh. zugewiesen, von Einigen sogar dem Anfange desselben. Sie stammten aus dem Schlofs Churburg in Obervinstgau. Eine St. Katharina und Agnes und zwei Leidensszenen Christi galten als Lucas Kranach, eine Beweinung Christi als Alb. Altdorfer.

Wie auf anderen Landesausstellungen fehlte es auch in Innsbruck nicht an zahlreichen und werthvollen Erzeugnissen der alten bewährten Goldschmiedekunst. Man zählte nicht weniger als 8 grofse Ostensorien, worunter sich jenes der Pfarrkirche von Bozen durch ungewöhnlich graziöse Architektur und reichen Figurenschmuck auszeichnet; es ist eine Augsburger Arbeit um 1500. Die Monstranzen aus Innsbruck und Kiens präsentirten einen interessanten Uebergangsstil zur Renaissance, während die von Teisten im Pusterthal entschieden in neueren Formen ausgeführt war; merkwürdigerweise zeigte diese in der Mitte ein Marienbild, dessen Brust durchbrochen war, um zur Aussetzung der hl. Hostie zu dienen, was aber weder ideal erscheint noch als edle Symbolik. Monstranzenform in edlerem Stile zeigten auch mehrere Reliquiarien, während andere Schreine und Kassetten ähnlich gebaut waren, darunter ein Stück mit Thier-Ornamenten aus vergoldetem Zinn. Grofser künstlerischer Werth wurde allgemein zwei Reliquiarien in Form von Brustbildern aus dem Domschatz in Brixen beigemessen und mit Recht, denn sie sind ebenso reiche wie ausgezeichnete Arbeiten aus dem Jahre 1496. Daran reihten sich mehrere Kreuze mit verschlossenen Reliquien, eines aus Jnnichen, theilweise aus Krystall zusammengesetzt, in den Feldern des dreieckigen Fufses sowie in der Mitte mit Miniaturen auf Pergament unter Glas, Anfangs des XV. Jahrh. Ein Leuchter mit schief ansteigendem Fufse aus vergoldetem Kupfer mit Gruben-Email reichte noch in die romanische Periode zurück, wie ein Rauchfafs aus dem Schlosse Tratzberg mit vier Ketten, und wo diese angehängt wurden, sieht man Köpfe mit maskenartigem Gesichtsausdruck, der Deckel war als Kirche in gleicharmiger Kreuzesform mit Kuppelthürmen aufgebaut. Gefäfse derselben Art im gothischen Stile sahen ziemlich einfach aus, aufser einem aus Silber, dessen Schale durch Maafswerke belebt war, während der Deckel einen reichen spätgothischen Aufbau mit geschweiften Wimbergen zeigte.

Die Krone unter den Metallarbeiten gebührte dem schon in vielen Werken abgebildeten Speisehenkelkelch sammt der Patene und zwei Saugröhrchen aus dem Stifte Wilten. Die überaus reiche figurale Dekoration sowohl des Kelches als auch der Patene sind zum gröfsten Theil emaillirt. Der Nodus des Kelches und die Rückseite der Patene zeigen getriebene Arbeit, die beiden Henkel sind gegossen. Der glatte, kreisförmige Fufs enthält in 15 Rundmedaillons, welche durch verschlungene Bänder gebildet und durch Thiergestalten voneinander getheilt werden, alttestamentarische Bilder, darüber in rundbogigen Mauernischen die vier Kardinaltugenden; der Nodus die vier Paradiesesflüsse in Form von nackten Männergestalten, die mit Wasser gefüllte Gefäfse entleeren; die Kuppe in 20 Rundmedaillons, zwischen denen Engel angebracht sind, neutestamentarische Szenen, von der Verkündigung Marias bis zur Kreuztragung. Der letztere Cyclus setzt sich auf der Patene fort und schliefst mit der Himmelfahrt des Herrn. Am senkrecht abfallenden Fufsrande findet sich folgende Inschrift:

PARCE. CALIX. ISTE. PER. QVOS. DATVS. EST. TIBI. CHRISTE.
BERTOLDI. MONITIS. CVI. SIS. MITISSIME. MITIS.

Wahrscheinlich bezieht sie sich auf den Grafen Bertold IV. von Andechs, Herzog von Meran, der vom Abt Heinrich III. von Wilten (1178—1190) für die Erweiterung des Fleckens Innsbruck Baugründe auf dem rechten Innufer erwarb. Der Kelch gehört auch dieser Zeit an, wofür Technik wie Kunstcharakter genau stimmen. — Ein zweiter romanischer Kelch aus der Kapelle des Schlosses Braunsberg bei Lana macht sich nur durch ähnliche Form wie der vorherbeschriebene bemerkenswerth, sonst ist er gänzlich schmucklos. Andere Kelche gehörten der Spätgothik und der Renaissance an, hatten aber keine besondere Bedeutung.

Sehr grofses Interesse hingegen erweckten mehrere „heilige Gewänder". Hierher gehören namentlich fünf Glockenkaseln aus der romanischen Periode. Eine aus Altenburg bei Kaltern, der Zeit des hl. Bischofes Vigilius von Trient († 403) durch die Volkssage zugeschrieben, besteht aus zartem, gewürfelten, orientalischen Seidenstoff, auf welchen man ein kaum zwei Finger breites Gabelkreuz aus einem Geflechte von vergoldetem Kupferdraht (Borte kann man es nicht nennen) nachträglich genäht hat. Von den zwei Kaseln des Domschatzes in Brixen zeigt die eine und ältere vielleicht schon aus der Zeit von 975—1006, einen sarazenischen Seidenstoff, dunkelbraunes Adlerdessin auf violettem Purpurgrund. Eine Goldborte deutet vorn wie rückwärts ein Gabelkreuz an. Die zweite einfachere Kasel bestand aus klein gemustertem Purpurstoff, die Kreuzstreifen aus sarazenischem Goldgewebe. Die vierte Kasel aus gelbem Seidenstoff, das Kreuz wiederum aus sarazenischem Goldgewebe, gehörte dem Kloster Neustift und stammt aus dem Ornate des seligen Bischofs Hartmann (1164—1170). Alle diese übertraf aber die Kasel aus dem Kloster Marienberg, denn sie ist mit wahrscheinlich eigenhändiger Stickerei der

Stifterin dieses Benediktinerklosters aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. reich ausgestattet. Der Grundstoff besteht nur aus Linnen, der aber mit figuraler und ornamentaler Stickerei vollständig bedeckt ist. Der Grund ist durchaus roth und wie alle Ornamente und Figuren in gleichmäfsigem Flach- oder Plattstich elegant ausgeführt. Die Rückseite zeigt das Gotteslamm umgeben von den Evangelistensymbolen und ist in Goldfäden gestickt in der Mitte eines ornamentalen Kreuzes, während in dessen Armwinkeln die Evangelistenzeichen als Diakonen mit Thierköpfen (mit Ausnahme des Matthaeus), im Halbprofil ihren Platz angewiesen erhielten. An der Vorderseite kehrt die im Frühmittelalter so beliebte Majestas Domini wieder. Zwei Engel in langen, breit gegürteten Alben umschweben in huldigender Stellung ihren höchsten Herrn. Ueber die übrigen Flächen beider Seiten breiten sich vier Bäume von gelber Farbe mit vielen Blumen und Blättern auf den reich verzweigten Aesten malerisch aus. Leider hat man später die Kasel etwas zugeschnitten, so dafs nur etwas mehr als je die Hälfte eines Baumes zu sehen ist. Trotz dieser bedeutungsvollen Ornamente, welche an das Kreuz Christi als Lebensbaum sprechend erinnern, brachte man noch überdies auf der Vorder- wie Rückseite ein schmales Gabelkreuz aus reich gemustertem sarazenischen Seidenstoff mit Goldgrund an, belebt durch gröfsere und kleinere Thiere und Sprüche, wie auf oben besprochenem Reliquienglas. — Die Stola präsentirt einen schmalen Linnenstreifen, der mit den Figuren von Christus, Maria, Johannes d. T., Aposteln und anderen Heiligen ganz bedeckt ist; sie stehen unter Rundbögen, die von zwei Säulchen gestützt werden (Abbildung in »Tirol's Kunstgeschichte« von Atz). Auch die Stifter Graf Ulrich und Frau Uta fehlen nicht, jeder knieend vor einem Heiligen. — „Kaselkreuze aus der gothischen Periode" zeichneten sich ebenfalls wie durch Bildstickerei so durch feine Ornamente aus, wobei der Kreuzesstamm als lebendiger Baum kräftig in den Vordergrund trat.

Von 5 Mitren finden wir an zwei den Titulus und Circuitus aus sarazenischem Goldgewebe, an einer aus sizilianischem Stoffe mit Centauren und Sirenen; eine der ersteren hat auch an den übrigen Flächen ihren ursprünglichen, fein gemusterten, weifsen Stoff aus dem Orient bewahrt. Zwei andere gehörten dem Ende des XV. Jahrh. an, eine mit strahlenförmiger Hochstickerei, die andere reich mit Metallbeschlägen und Halbedelsteinen geschmückt.

Zwei Pontifikal-Handschuhe aus weifser Seide gestrickt, mit gestickter Verbrämung aus Perlen, erweckten allgemeines Interesse durch zwei Medaillons, die mitten auf der oberen Seite aufgenäht waren; sie stellten Maria und St. Paulus in byzantinischem Zellen-Email vor. Die Zeichnung der Bilder wie der Charakter der Buchstaben ihrer beigesetzten Namen setzt sie wenigstens ins XI. Jahrh. zurück. Für etwas jünger hielt man zwei „bischöfliche Schuhe" aus einem sizilianischen Gewebe mit Thierfiguren in Rankenwerk und der öfter wiederkehrenden Inschrift: „Grifone", ebenfalls dem Domschatz von Brixen entstammend, wie die Handschuhe.

Ungemein anziehend sah ein Kabinet aus, dessen Wände mit „golddurchwirkten Teppichen (Gobelins) aus dem Domschatz in Trient" behängt waren. Sie veranschaulichen Szenen aus dem Leben und Leiden des Heilandes als: seine Geburt, die Fufswaschung, sein Verhör vor Kaiphas, vor Pilatus, wie er das Kreuz schleppt, die Abnahme vom Kreuz und die Auferstehung. Das sind die Hauptbilder, an welche sich je zwei, auch drei kleine in der oberen Ecke noch weiter anschliefsen, z. B. im ersten Hauptbild: die Verkündigung und Anbetung der Könige; im zweiten: Oelberg und Gefangennahme u. s. w. Die Umrahmung ist eine doppelte; zunächst finden wir rechts und links vom Hauptbild zwei reich verzierte Pfeiler mit musizirenden Putten und weiter eine ringsumlaufende mit Blumen und Früchten überfüllte Bordüre. Im Jahre 1531 wurden diese Wandteppiche vom Bischof Bernard Cles von Trient um den Preis von 1000 Dukaten für die Kapelle seines bischöflichen Residenzschlosses Castell di buon consiglio in Trient angekauft. Sie sind also ungefähr gleichzeitig mit den berühmten Rafaelischen Arazzi und stehen ihnen an glanzvoller Wirkung nicht nach. Beide kamen von Brüssel; hier steht nämlich im Gewandsaume der Grabeswächter bei der Auferstehung die Inschrift: WOF. PEETER. DE. ARSETTI. A. BRVESEL, wodurch man den Namen des Webers, nicht des Malers angezeigt glaubt. Abbildungen in Lichtdruck brachten die »Mitth. d. k. k. Centr.-Kommiss.« vom Jahre 1886. Auch noch ein paar andere Gobelins mit religiösem Inhalt waren zu sehen, die ebenfalls eine Besprechung verdienten.

Schöne Miniaturen bot eine förmliche Auslese aus den Bibliotheken, der Universität und des Museums von Innsbruck, des Priester-Seminariums in Brixen, der Klöster Stams und Neustift.

Die ganz neuen Werke, welche irgend einen künstlerischen Werth beanspruchen konnten, waren bald gezählt. Dahin gehört ein Flügelaltar für die Pfarrkirche in Bozen, entworfen von Jos. Schmid, einem Stadtkinde, mit Figuren von J. Winkler in Innsbruck und Gemälden auf den Flügelthüren von Rabensteiner in Klausen. Die „Tiroler Glasmalerei" hatte die ganze Ostwand der grofsen Halle in ihrer oberen Hälfte nahezu vollständig besetzt und mitunter treffliche Leistungen im strengeren Sinne dieses hochwichtigen Kunstzweiges ausgestellt, welche sich den in der »Zeitschr. f. christl. Kunst« öfter wiederholten Mustern würdig anschlossen. Aehnliches könnte man von der noch interessanteren und seltener vorkommenden „Neuhausen'schen Mosaik-Werkstätte" sagen, obgleich diese bisher noch fester an dem Charakter ihrer Aufgabe sich zu halten bemüht ist. Seit ihrer Gründung im Jahre 1877 hat sie viele Werke auch nach Deutschland geliefert, wo diesen herrlichen Kunstzweig Karl der Grofse in der Stiftskirche von Aachen, Karl IV. am Dom von Prag, der deutsche Ritterorden für Marienwerder und Marienburg verwendet hat, und welchen schon Abt Wernhart von Hildesheim gekannt haben soll.

So haben wir nun den grösseren Theil der kunsthistorischen Abtheilung in der I. Tiroler Landesausstellung dem Leser übersichtlich vorgeführt; es wären allerdings noch mehrere Einzelobjekte, besonders plastische Werke einer eingehenden Besprechung würdig, aber diese sollen einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben, zumal der vorliegende Bericht sonst zu lang und zu ermüdend werden könnte.

Terlan. Karl Atz.

Bücherschau.

Vatikanische Miniaturen. Herausgegeben und erläutert von Stephan Beissel S. J. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg 1893. Herder's Verlag.

Der rastlose Verfasser, der seine unerschöpfliche Arbeitskraft und seine ausgedehnten Reisen mit seltener Hingebung der ernstesten Kunstforschung dienstbar macht, beschäftigt sich schon manches Jahr mit den alten und ältesten illuminirten Kodizes, und von dem Umfange seiner bezüglichen Kenntnisse und der Reife seines Urtheils legen zahlreiche Publikationen rühmliches Zeugnifs ab. Vorbereitet durch das Studium der meisten deutschen, holländischen, belgischen Miniaturen, ging er im vorigen Jahre nach Italien, wo ihm die vatikanische Bibliothek zu eingehenden Untersuchungen sich öffnete. Als die erste Frucht derselben erscheint das vorliegende Werk, welches von den früheren Veröffentlichungen nicht blofs durch die Bedeutung der Gegenstände, sondern namentlich auch dadurch sich unterscheidet, dafs es nicht einzelne Kodizes vorführt, sondern eine lange Reihe derselben in chronologischer Folge aus der altklassischen Zeit bis in die Frührenaissance. Nicht um den geschichtlichen oder didaktischen Inhalt der Kodizes handelt es sich, sondern um die Bedeutung der in ihnen befindlichen Miniaturen, vornehmlich der in Abbildungen angeführten, für die Geschichte der Malerei. Denn gerade hierfür sind sie die wichtigsten Zeugen nicht nur, weil sie alle anderen an Alter, sondern besonders auch an Ursprünglichkeit weit übertreffen. Die Entwickelung der frühmittelalterlichen Malerei ist nur aus den Miniaturen nachzuweisen, und der Verfasser hat das unverkennbare Verdienst, aus der wichtigsten Quelle dazu das beste Material zusammengestellt und durch ebenso gute Lichtdrucke, als instruktive Erklärung zum Gemeingut gemacht zu haben. Das Werk verdient daher die bereitwilligste und dankbarste Aufnahme, und die Fortsetzung dieser Veröffentlichung, also deren Ausdehnung auf andere grofse Bibliotheken würde bald das Dunkel lichten, welches die Geschichte der frühmittelalterlichen Malerei immer noch umgibt.

Auf 30 Foliotafeln werden 43 Bilder aus 38 Kodizes vorgeführt und zwar 6 Miniaturen altklassischen Stils, 5 abendländische vom VII. bis zum XI. Jahrh., 10 griechische des Mittelalters, 12 abendländische des XI. bis XIV. Jahrh., 10 abendländische des XV. und XVI. Jahrh. Der 59 Seiten umfassende, in deutscher und französischer Sprache gebotene Text gibt in den 5 Abtheilungen, in welche er den vorstehenden Stilperioden gemäfs zerfällt, zunächst einen kurzen Ueberblick über das in der Vaticana den einzelnen Gruppen angehörige Material, sodann eine genaue Beschreibung des betr. Kodex und namentlich des ihm entnommenen Bildes unter sorgfältigster Angabe der bei ihm verwendeten Farben. Auch an Hinweisungen auf ähnliche Arbeiten und auf bezügliche Zwischenglieder fehlt es nicht. Sehr genaue Inhaltsverzeichnisse erhöhen die Brauchbarkeit des vortrefflichen Werkes, dem zugleich die Wohlfeilheit des Preises (20 Mark) hoffentlich bald den hinreichenden Absatz sichert, um die schnelle Fortführung des Unternehmens zu ermöglichen. Schnütgen.

Die Architektur des klassischen Alterthums und der Renaissance von J. Bühlmann, deren II. Auflage im laufenden Jahrgange Sp. 62 angekündigt wurde, geht bereits ihrem Abschlusse entgegen. Die I. Abtheilung behandelt unter dem Titel ‚Säulenordnungen" den ganzen Architravbau und illustrirt ihn durch 27 Tafeln mit zahlreichen Gesammtdarstellungen und Details. Nach einer längeren recht instruktiven Einleitung wird die dorische, jonische, korinthische Ordnung auf 20 Grofsfolioseiten so anschaulich wie gründlich vorgeführt. — Die II. Abtheilung bietet nach kurzen Einleitungen eine gute Belehrung über die Bogenstellungen, Thüren und Fenster, Fassadenbildungen und belegt sie durch eine grofse Zahl auf 25 Tafeln vertheilter Abbildungen. — Von der III. Abtheilung, welche der architektonischen Entwickelung und Dekoration der Räume gewidmet ist, liegen bereits 6 Hefte vor, welche die verschiedenen Formen der Wandbekleidung (Marmor-Inkrustation und Holztäfelung) und die Wandmalerei, also zwei heutzutage besonders wichtige Kunstzweige, illustriren; der bezügliche Text soll der letzten, in Bälde erscheinenden Lieferung beigegeben werden. — Da die Abbildungen geschickt ausgesucht und zusammengestellt, korrekt und zuverlässig, klar und gefällig wiedergegeben sind, die Erklärungen den Anschauungen und Grundsätzen der bewährtesten Autoren, namentlich Semper's und Bötticher's, folgen, so darf das hübsch ausgestattete Werk Allen, deren Studien den Denkmälern der Antike und der Renaissance gewidmet sind, den ausübenden Künstlern wie den Kunstfreunden, insbesondere auch allen Besuchern Italiens bestens empfohlen werden. D.

Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Johann Jakob Merlo's neu bearbeitete und erweiterte Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. Herausgegeben von Eduard Firmenich-Richartz unter Mitwirkung von Hermann Keussen. Mit zahlreichen bildlichen Beilagen. Düsseldorf 1893, Verlag von L. Schwann.

Zu seinem schon 1852 abgeschlossenen, längst vergriffenen Werke hatte Merlo so zahlreiche und bedeutende Nachträge zurückgelassen, dafs die „Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde" deren Veröffentlichung als eine dringliche Aufgabe betrachtete. Da aber diese Nachträge als eingehender Revision und vielfacher Ergänzung bedürftig sich herausstellten, so wurde die wichtige Aufgabe dem jungen Kunsthistoriker Dr. Firmenich-Richartz übertragen, der seine Befähigung durch die vortreffliche Arbeit über Bartholomäus Bruyn (vgl. diese Zeitschr. Bd. IV, Sp. 167/168), sowie durch verschiedene Studien über die kölnische Kunstgeschichte in dieser Zeitschrift nachgewiesen hatte. Insoweit er in Bezug auf die archivalische Forschung der Beihülfe bedurfte, leistete sie ihm der mit der kölnischen Geschichte vorzüglich vertraute Archivassistent Dr. Hermann Keussen. Durch das Zusammenwirken Beider erscheint das alte verdienstvolle Werk in neuer, allen Ansprüchen in Bezug auf Vollständigkeit und Zuverlässigkeit durchaus genügender Gestalt. Alle Angaben sind sorgfältigst geprüft, zahllose Berichtigungen und Zusätze, die als solche

kenntlich sind, beigefügt, namentlich einzelne Gruppen von Künstlern, entsprechend dem Fortschritte der Forschung resp. den Bedürfnissen der Gegenwart, so wesentlich erweitert worden, dafs sie wohl als abgeschlossen bezeichnet werden dürfen. Dies bezieht sich namentlich auf die Dombaumeister und Kupferstecher. Man braucht nur die Namen Arnold, Bueren, Frankenberg, Gerard, Johann, sowie Binck, Braun, Dupuis, Hogenberg, Hollar, Isselburg aufzuschlagen, um sich von diesen Erweiterungen zu überzeugen. Dazu kommt, dafs die Künstlerliste bis auf unsere Tage fortgeführt wird und zahlreiche vorzügliche Abbildungen, sei es in Form von Tafeln in Lichtdruck oder in Autotypie, die auf ca. 50 veranschlagt sind, sei es als Text-Illustrationen, das auch im Uebrigen vornehm ausgestattete Buch schmücken sollen. Dasselbe ist auf ungefähr 30 Lieferungen à Mk. 1,50 berechnet und soll vor Ostern fertig sein. Köln darf sich dann eines seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte durchaus würdigen Nachschlagewerkes rühmen, welches vor Allem berufen ist, in den kölnischen Familien heimisch zu werden, daher als Weihnachtsgabe ganz besonders empfohlen zu werden verdient. R.

Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Von Alois Riegl. Mit 197 Abbildungen im Text. Berlin 1893. Verlag von Georg Siemens.

Die vielfache Beschäftigung mit den alten Geweben hat den Verwalter der Textilsammlung in dem k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie vornehmlich auf das Studium der Ornamentik, ihres Ursprungs und ihrer Entwickelung hingewiesen, und schon wiederholt sind wir Früchten desselben begegnet. Diesmal erscheinen sie zusammengestellt in einem 346 Seiten und viele Illustrationen umfassenden Buche, welches um so gröfsere Beachtung verdient, als es eine Fülle neuer Gesichtspunkte bietet, die es allen Grund hat, als grundlegende zu bezeichnen. Es ist ein einheitliches System, mit welchem der Verfasser heraustritt, in einer Zeit, in der die Geschichte des Ornamentes anfängt, in den Vordergrund der Forschung zu treten. Auf Angriffe erklärt er sich gefafst, aber, wenn er auch vielleicht nicht alle seine Positionen auf die Dauer wird behaupten können, er hat, mit dem bezüglichen Material wie Wenige vertraut, sein System auf so soliden Grundlagen aufgebaut, dafs er seine Gegner kühn erwarten darf.

An die Spitze seiner Untersuchung stellt er die Bekämpfung der in den letzten Jahrzehnten das Feld behauptenden „Kunstmaterialisten", die in ganz einseitiger und willkürlicher Ausdeutung und Ausbeutung der Semper'schen Prinzipien die Technik als den einzigen Erklärungsgrund für die Stilformen betrachten, namentlich aus der Textilkunst und aus ihr allein die ältesten Ornamente herleiten. Von dem geometrischen Stil handelt daher das I. Kapitel, in welchem vor allem die Textilverzierung in ihre bescheidenen Schranken als eine Unterart der Flächenverzierung zurückgewiesen wird. Dafs sie aber auch den sogen. Wappenstil, also die uralte Gegenüberstellung von Figuren zu beiden Seiten eines trennenden Mittels, nicht als ihr Kind zu reklamiren befugt ist, weist das II. Kapitel nach. Mit dem Pflanzenornament, seinen Anfängen und seiner Entwickelung in der Ranke beschäftigt sich das III. Kapitel, welches, wie dem Umfange so dem Inhalte und den Resultaten nach, bei weitem den Schwerpunkt des Buches bildet. Als die älteste ornamentale Pflanzenform erscheint der Lotos der ägyptischen Kunst. Aus ihm entwickelte bereits die altorientalische Kunst die Palmette. Beide aber zur Ranke ausgebildet zu haben bleibt das Verdienst der griechischen Kunst, als deren Vorläufer die mykenische zu betrachten ist. Seitdem beherrscht die Ranke die ornamentalen Künste, um im Abendlande ihren Weg durch die römische Kunst in's Mittelalter und in die Renaissance zu nehmen, im Morgenlande in das sarazenische Kunstschaffen überzugehen, fast immer sich behauptend in strenger Stilisirung, denn erst der neueren Zeit blieb es vorbehalten, in übermäfsiger Naturalisirung das Wesen des Ornamentes wie der Kunstformen überhaupt abzuschwächen und zu verleugnen. In welch' geringem Maafse der Verfasser die antike Kunst vom Naturalisirungstrieb erfüllt sich denkt, beweist der Umstand, dafs er selbst das Akanthusblatt, welches vom V. vorchristlichen Jahrhundert an seine alle anderen Ornamente zurückdrängende Herrschaft beginnt, durchaus nicht als der Natur entlehnt gelten lassen will. Wenn er es ausschliefllich aus der Palmette herzuleiten sucht als deren plastische Ausgestaltung, so wird er wohl manchem Widerspruch begegnen. Der Arabeske ist das IV. Kapitel gewidmet und in Bezug auf sie der Nachweis geliefert, dafs nicht nur, insoweit sie in die byzantinische, sondern auch, insofern sie in die sarazenische Kunst Eingang gefunden hat, die hellenistischen Formen ihre Quelle gebildet haben. Der Verfasser hat somit das Verdienst, dem Islam auch in Bezug auf sein charakteristisches Ornament den geheimnifsvollen Schleier höchsten Alterthums bezw. eigener Erfindung zerrissen zu haben. — Welch' reichen Inhalt das vorliegende Buch birgt, kann diese kurze Besprechung nur andeuten. Das Thema aber, welches es von Neuem in Flufs gebracht hat, wird hoffentlich so bald nicht von der Tagesordnung verschwinden. S.

Die Schmuckformen der Denkmalsbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. Von Gustav Ebe, Architekt, I.u.II.Theil: Antike und altchristliche Zeit. Mit 33 Abbildungen im Text, 3 Lichtdruck- und 1 Farbentafel; III.Theil: Die romanische Epoche. Mit 36 Abbildungen im Text und 2 Farbentafeln. Berlin 1893, Verlag von Georg Siemens.

Die Geschichte des Ornaments und der Dekoration beschäftigt jetzt manche Forscher. Die einen, welche in der Mehrzahl sind, mehr zu archäologischen, die anderen mehr zu praktischen Zwecken. Die letzteren verfolgt vornehmlich der Verfasser des vorliegenden grofsangelegten Werkes. Auf alles dasjenige kommt es ihm an, was zum Schmuck des Monumentalbaues gehört, mag es in architektonischen Gliederungen, Pflanzenmotiven oder figürlichen Darstellungen bestehen, im Innern oder Aeufseren das Denkmal schmücken, seine Wände oder sein Dach. Und da die Kleinkünste der monumentalen Dekoration oft genug den Weg gezeigt haben, so darf und will er auch auf deren Besprechung

nicht verzichten. Seinen praktischen Zielen entsprechend braucht er erst mit der griechischen Kunst zu beginnen, da von den vorhergehenden Stilarten in der Kunstthätigkeit unserer Zeit keine mehr durchklingt. Die klassische Antike steht also an der Spitze seiner Untersuchungen und die indogermanischen Kunstanfänge im nördlichen Europa schliefsen sich sofort an. Im II. Theil wird sodann das altchristliche Ornament behandelt, des weiteren die Entwickelung verfolgt, welche die Dekoration im oströmischen, wie im weströmischen Reich genommen, aus der, nicht unbeeinflufst von anderen Einwirkungen, die arabische Kunst und die karolingische Renaissance hervorgegangen ist. All' diese Dekorationssysteme erscheinen dem Verfasser vornehmlich als die Vorläufer der mittelalterlichen Kunst, zunächst des abendländischen Romanismus, der den Hauptinhalt des III. Theiles bildet, in welchem dem byzantinischen und arabischen Mittelalter nur einige Seiten gewidmet sind. Ueberall sucht der Verfasser die Veränderungen nachzuweisen, welche die Stilbewegung in der Gestaltung der Formen hervorgerufen hat, und die zahlreichen, sehr geschickt ausgewählten Abbildungen haben nur den Zweck, diese Untersuchungen zu unterstützen, woraus ihr engster Anschlufs an den Text von selber sich ergab. In der west- und oströmischen Antike, wie in den nordischen Ueberlieferungen erscheinen die Keimformen, aus denen der romanische Stil allmählich herausgewachsen ist, indem jene mit dem Geiste des Christenthums durchtränkt wurden. Dafs bei diesen weitverzweigten, hochinteressanten Untersuchungen, bei denen der Verfasser, trotz seiner Vorliebe für die Antike, doch in seinem eigentlichen Elemente sich befindet, Frankreich und Deutschland im Vordergrunde der Untersuchung stehen, versteht sich von selber bei der Ausdehnung und Eigenartigkeit, zu welcher der romanische Stil gerade in diesen beiden Ländern sich entfaltete. Ein Genufs ist es, dem das Gebiet in seltenem Maafse beherrschenden, daher die einzelnen Formen und Motive mit frappanter Sicherheit analysirenden Verfasser zu folgen in seinen verwickelten Untersuchungen, wie er überall nach rückwärts schaut, um die Quellen und Quellchen nachzuweisen, aus denen der Strom herausgeflossen ist, aber stets auch vorwärts blickt, indem er die Beziehungen zur Gegenwart im Auge behält, sie prüfend in Bezug auf die Formen, welche sie sich anzueignen versucht, sie belehrend in Bezug auf diejenigen, auf welche sie sich zu beschränken hat, wenn sie nicht in die Irre gehen soll. So verbinden sich in dem vortrefflichen Werke historische Forschung und praktische Anweisung, also gerade die beiden Elemente, aus denen das Kunstschaffen unserer Tage seine Nahrung ziehen mufs, wenn es ein gesundes sein und bleiben soll. Dem Archäologen wie dem Künstler bietet daher der Verfasser reiche Belehrung, wie er selber den Baukünstler darstellt, den die ausgedehntesten Studien zum Archäologen gemacht haben. — Sein Urtheil über das gothische Dekorationssystem zu vernehmen, darf man um so gespannter sein, als gerade die Einflüsse, aus denen dieser originellste aller Formenkreise herausgeflossen ist, noch so manches Dunkel umgibt.

Schnütgen.

Von dem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle par W. L. Schreiber, dessen beide ersten Bände hier eingehend besprochen wurden, sind ganz kurz nacheinander zwei weitere Bände erschienen: Tome troisième contenant un catalogue des gravures sur métal et des empreintes en pâte suivi d'un supplément provisoire, d'une clef des attributs des Saints et d'une liste des marques et des monogrammes, avec des notes critiques, bibliographiques et iconologiques und Tome sixième contenant un atlas de fac-similés de gravures sur bois et sur métal et d'empreintes en pâte.

Im III. Bande beschreibt der Verfasser nacheinander die Metallschnitte, die Teigdrucke, die Schwarzdrucke mit weifsen Schraffirungen nach der in den beiden ersten Bänden beobachteten Reihenfolge. Daran schliefst sich ein vorläufiges Supplement, welches für den I. Band schon 27, für den II. Band gar 51, für den III. Band 2 Nummern aufweist, ein Beweis, dafs dem Verfasser trotz seiner langen und sorgsamen Vorbereitung das Material beständig unter der Hand wächst. Von besonderer Wichtigkeit ist der 30 Seiten umfassende, sehr vollständige Schlüssel für die Beigaben der Heiligen, der die Bestimmung der letzteren wesentlich erleichtert, sowie das 24 Seiten füllende, viel Neues bietende Verzeichnifs der Künstlerzeichen u. Monogramme. Bewunderungswürdig ist auch hier wiederum der Fleifs, mit dem der Verfasser gesammelt hat, und die Menge seiner Entdeckungen und Funde.

Der VI. Band in Grofsfolio enthält 35 Tafeln, welche in natürlicher Gröfse 27 Holzschnitte (deutschen, flämischen, italienischen Ursprungs), 6 Schrotblätter, 2 Teigdrucke, die beiden letzteren farbig, wiedergeben. Sie sind aus 28, über ganz Europa zerstreuten Sammlungen mit unsäglichen Mühen zusammengesucht und ihre Bedeutung ist um so gröfser, als keiner derselben bisher veröffentlicht ist. In Bezug auf Technik, Ikonographie, Kulturgeschichte ist dieser Atlas überaus lehrreich und der Einblick, den er in die Entwickelung des Formschnittes in den verschiedenen Kulturländern gewährt, ist um so vollendeter, als die Reproduktionen trotz der Schwierigkeiten, unter denen sie entstanden sind, nichts zu wünschen übrig lassen. Manche derselben sind datirt; wo die Datirung fehlt, hat der Verfasser eine stilkritische Zeitbestimmung beigefügt, die aber in Bezug auf die erste Abbildung, einen die Madonna von Loreto darstellenden Stoffdruck, zu beanstanden ist, der sicher nicht dem XV. Jahrh. angehört, vielleicht erst dem Ausgange des XVII. Jahrh. — Hoffentlich gelingt es diesem interessanten Bilderatlas (dessen Preis von 12 Mark nur als ein Bruchtheil der Herstellungskosten erscheint) dem Studium des Formenschnittes neue Anhänger zu gewinnen, was um so wünschenswerther ist, als auf diesem so anregenden wie wichtigen Gebiete fast nur ältere Herren thätig sind. So sehr der Kreis der Sammler im weitesten Sinne des Wortes sich erweitert; insoweit es sich um ernste Objekte handelt, wird der Nachwuchs leider immer dünner. Werke, wie das vorliegende, sind besonders geeignet, den Sammeleifer auf würdige Gebiete zu lenken und bei Bethätigung desselben als zuverlässige Führer an die Hand zu gehen. B.

Abhandlungen.

Jörg Breu von Augsburg.

Mit 2 Abbildungen.

I.



ieser altschwäbische Meister, einer aus der grofsen Malergeneration, die im ersten Drittel des XVI. Jahrh. Augsburg zur Hauptstadt der deutschen Renaissance erhoben hat, ist erst seit Kurzem eine greifbare Künstlerpersönlichkeit geworden. Nach Ausweis der Augsburger Malerbücher, die R. Vischer in den »Studien zur Kunstgeschichte«, Stuttgart 1886, veröffentlichte, hat sich Jörg Breu 1502 in die Zunft eingekauft und in diesem wie den Jahren 1505, 1507, 1514, 1516 und 1520 derselben Lernknaben vorgestellt; 1522 besichtigt und zeichnet er im Auftrage der Stadt die Befestigungen Strafsburgs (vergl. Essenwein, H. Tirol's Holzschnitt, darstellend die Belehnung König Ferdinands I., etc., Frankfurt a. M. 1887, S. 2); 1525 erscheint er neben anderen namhaften Meistern als Mitunterzeichner eines Eintrages in einem der Handwerksbücher; 1531 wird der Maler H. Tirol, vermuthlich sein Geselle, als sein Hausgenosse erwähnt; 1536 endlich führt ihn das Zunftregister unter den verstorbenen Meistern auf. Durch diese fortlaufende Reihe urkundlicher Nachrichten, die sich zweifellos auf einen einzigen Künstler beziehen, wird einerseits die Existenz eines älteren Malers J. Breu hinfällig, die Ad. Rosenberg in der »Zeitschr. für bild. Kunst«. Beiblatt X, Sp. 388 ff., angenommen hatte; andererseits die Schlufsfolgerung nahe gelegt, dafs sämmtliche, in dem fraglichen Zeitraume entstandenen Werke, die unter der Signatur Breu figuriren, einem und demselben Meister angehören, der eben das Ansehen des Namens begründet hatte und durch ein Menschenalter dessen Hauptträger gewesen ist. Höchstwahrscheinlich hat Jörg Breu neben anderen Gehülfen auch seinen gleichnamigen Sohn, der 1534 die Malergerechtigkeit des Vaters erhielt, in seiner Werkstatt beschäftigt; der Antheil dieses jüngeren Breu läfst sich aber an der Hand seiner eigenen verbürgten Leistungen nicht ausscheiden, ohne willkürlichen Vermuthungen Raum zu geben. Weit naturgemäfser erklären sich die unleugbaren Wandlungen in der Kunstweise des alten Breu als getrennte Entwicklungsstufen eines Künstlers, der, fortgerissen von seiner raschlebigen Zeit, alle Stilphasen derselben durchläuft, von den spätgothischen Formen des ausgehenden XV. bis zum Beginn des manieristischen Verfalles in den dreifsiger Jahren des XVI. Jahrh. Die chronologisch angeordnete Uebersicht über die Schöpfungen Breu's, die ich im Folgenden gebe, wird in ihm ein weit selbständigeres und fruchtbareres Talent, als bis jetzt angenommen wurde, erkennen lassen und mag dazu beitragen, das schwankende Künstlerbild dieses Meisters zu befestigen, dem zur vollen Ebenbürtigkeit mit den glänzendsten Vertretern der Augsburger Schule vielleicht nur die rechtzeitige Ausbildung im Süden gefehlt hat.

Aus dem Jahre 1501 stammt die früheste nachweisbare Arbeit Breu's, vier doppelseitig bemalte Breitentafeln (88 × 128 *cm*) im Stifte Herzogenburg bei St. Pölten in Nieder-Oesterreich. Die neuerdings öfter genannten, aber wenig gekannten Gemälde, offenbar die auseinander gesägten Bildfelder zweier Altarflügel, befanden sich früher in der Karthause Aggsbach bei Melk, nach deren Aufhebung 1782 sie in das benachbarte Servitenkloster Langeck und von dort 1816, in arg beschädigtem Zustande zu den Augustiner Chorherren nach Herzogenburg gekommen sind.[1]) Die auf einer Leinwand- und Gipsunterlage mit Gold grundirten Festseiten der Flügel enthalten vier Szenen aus der Kindheitslegende Christi: Heimsuchung, Geburt, Beschneidung, Anbetung der Könige, denen auf den Rückseiten die üblichen Fastenbilder aus der Passionsgeschichte: Christus v. dem Hohenpriester, Dornenkrönung, Geifselung, Kreuz-

[1]) Vgl. Sacken »Denkm. d. Mittelalters etc. im Kreise ob d. Wiener Walde« S. 44, Anm. 3; »Oesterr. Zeitschr. f. Gesch. u. Staatskunde«, Wien (1835) S. 396; Tschischka »Kunst u. Alterthum im österr. Kaiserstaate«, Wien (1836) S. 81; Archiv f. österr. Geschichtsquellen« V (1850) S. 157; »Berichte u. Mittheil. d. Alterthumsvereins zu Wien« XVII (1877) S. 119 f.

tragung, entsprechen. Die Geburt Christi trägt auf dem Kleidersaum Mariä die durch einen Mantelzipfel abgeschnittene Bezeichnung:



Dieselbe wird durch eine zweite Kapitalinschrift auf der Gewandborte des Leviten in der „Beschneidung" vervollständigt, die mit Ergänzung der übermalten Lettern lautet: 15(0)1 · IAR · (M)ACHT · (D)IS · (W)IR (W)AR . . . Die Jahreszahl 1501 findet sich von neuerer Hand auf der Geburt und Anbetung der Könige nochmals aufgesetzt.

Der Stilcharakter der Gemälde, unabhängig von der Selbstbezeichnung des Künstlers betrachtet, hätte kaum jemals auf die Vermuthung ihrer Augsburger Herkunft geführt — mag der bräunliche Gesammtton und eine Gestalt wie die des mittleren Königs auf der Anbetung auch entfernt an Jugendbilder Burgkmairs erinnern. Vielmehr tragen die alterthümlichen Kompositionen in ihrer handwerklich derben Ausführung das Gepräge einer entlegenen Provinzialkunst, und in den wüsten Schilderungen der Leidensszenen auf den Aufsenseiten macht sich eine Aehnlichkeit mit baierisch-österreichischen Bauernbildern weit stärker geltend als vereinzelte Anklänge an die in Deutschland so allgemein verbreitete Kupferstichpassion Schongauer's. So drängt sich die Annahme auf, dafs der junge Künstler den Altar, dessen Reste vorliegen, auf seiner Gesellenfahrt am Bestimmungsorte selbst gemacht habe, und diese Hypothese gewinnt einen äufseren Stützpunkt durch eine Mittheilung des Hrn. Stiftsbibliothekars, Georg Baumgartner in Herzogenburg, derzufolge in dortigen Klosterurkunden der Geschlechtsname „Prew" im XVI. und XVII. Jahrh. mehrfach vorkommt, daher einer in der Umgebung ansässigen Familie angehört haben dürfte, die möglicherweise mit ihren Augsburger Namensgenossen zusammenhing.[2])

---

[2]) Ein den Herzogenburger Tafeln verwandtes Gemälde in der Prälatur des Stiftes Lilienfeld (N.-Oesterr.), der hl. Benedikt, der den Erlöser vom Kreuze nimmt, erwähnt Sacken a. a. O. S. 20; ein zweites in der Galerie zu Pommersfelden (Nr. 219), eine Darstellung der christlichen Kelter, Frimmel in den »Kl. Galeriestudien« I, 61.

Nach einer anderen süddeutschen Gegend, den Bodensee, verweist uns die nächste sichere Leistung Breu's, ein bisher übersehener Holzschnitt vom Jahre 1504 (Schreiber »Manuel de l'amateur de la gravure« II, Nr. 2022). Das höchst seltene Blatt, dessen Bekanntschaft ich Dr. M. Lehrs verdanke, (altkolorirte Exemplare im Stuttgarter Kabinet, der Kupferstichsammlung Friedr. August II. in Dresden und der Albertina zu Wien), zeigt die Madonna in statuarischer Auffassung auf einem Sockel, zwischen den hh. Conrad und Pelagius, innerhalb eines gothischen Portals; in den Zwickeln über dem Kleeblattbogen desselben die typologisch gedachten Figürchen des ersten Elternpaares. In der Ecke rechts unten das hier zum ersten Male auftretende Monogramm des Künstlers; ein kleines gothisches b mit einem durch den Schaft kreuzweise geschobenen i. Vorne am Sockel der Madonnenfigur lehnt das Wappen des Bestellers, des Konstanzer Bischofs Hugo von Alten-Landenberg (1496—1532), desselben kunstfreundlichen Kirchenfürsten, dessen Stifterbildnifs wir auf dem sogen. Landenbergischen Altar der Karlsruher Galerie (Nr. 48) und einer Predella der Sammlung zu Donaueschingen (Nr. 62) erblicken. Die gefallsame Anordnung der Darstellung, die schlanken, wohlverstandenen Formen und sprechenden Köpfe beurkunden den Herzogenburger Flügeln gegenüber einen bedeutenden Aufschwung der Kunst Breu's, auf den das Beispiel seines begabteren Altersgenossen Burgkmair gewifs nicht ohne Einflufs geblieben war (s. die Abb.). Zeitlich und stilistisch schliefst sich an dieses Blatt ein zweiter monogrammirter Holzschnitt unmittelbar an, die Kreuzigungsgruppe (Passavant 2), welche seit 1505 in verschiedenen Missalien Verwendung findet (Abb. Hirth-Muther »Meister-Holzschnitte« Tafel 91). In der naturalistischen Figur des Gekreuzigten erkennt man Geist und Hand der Herzogenburger Passionsbilder, in der vornehm gewendeten Marienfigur und dem feingeschwungenen Profil des Johanneskopfes den Reifser des Madonnenholzschnittes von 1504 unschwer wieder.

In den folgenden Jahren verlieren sich die Spuren der Thätigkeit Breu's; nur von untergeordneten dekorativen Arbeiten erfahren wir, die er 1506 in der Moritzkirche zu Augsburg besorgte (Vischer, a. a. O., S. 579). Dafs der Künstler aber auch höheren Ansprüchen genügen



Madonna mit Kind, die hh. Conrad und Pelagius. (Holzschnitt von Jörg Breu d. Ae.)

lernte und inmitten des reichbewegten Augsburger Kunstlebens sein Blick sich erweiterte, lehrt ein bezeichnetes und 1512 datirtes Gemälde würdigen Hausmadonnen des älteren Holbein und Burgkmair im Germanischen Museum, während es koloristisch gleichzeitigen Tafeln des Letzteren,



Madonnenkopf. (Kreidezeichnung von Jörg Breu d. Ae. Berlin, Königl. Kupferstichkabinet.)

der Berliner Galerie, die Verehrung der Madonna durch die hh. Katharina und Barbara (Nr. 597 A; Photographie der Photogr. Gesellschaft). In der Gesammthaltung vergleicht sich dieses genufsreichste Werk Breu's den liebens- wie der hl. Familie von 1511, ebenfalls in der Berliner Gallerie, am nächsten steht. Durchaus Eigenes gibt hingegen Breu in den anmuthigen, beinahe überzierlichen Frauentypen, den putzigen Kinderengeln, der poetisch reizvollen Landschaft.

Wie dieses Madonnenbild von einem bei dem Künstler ungewöhnlichen, allerdings schon durchaus weltlichen Schönheitsempfinden Zeugnifs ablegt, so überrascht sein drei Jahre später entstandener Holzschnitt „Christi Verspottung“ (Passavant 1) durch das Geschick dramatischer Schilderung und die malerische Kühnheit, mit der ein geschlossener Helldunkeleffekt angestrebt ist (Abb., Muther »Deutsche Bücher-Illustration« II, Tafel 175). Das signirte Blatt (92 × 66 *mm*) erschien in Wolfgang von Män's »Leiden Jesu Christi«, Augsburg, bei H. Schönsperger 1515. Unter den 29 übrigen Illustrationen dieses Andachtsbuches rühren die wenigen, welche nicht Burgkmair und Schäuffelein angehören, gleichfalls von Breu her. Es sind dies die ihm bereits von Muther a. a. O. zugetheilte Darstellung „Christus vor Pilatus“, ferner: „Kaiphas in der Rathsversammlung“, die „Geifselung“ und — allem Anscheine nach — das Vollbild der Schlufsseite: der Verfasser des Büchleins, ein Kaplan Kaiser Maximilians, mit Maria und Johannes, in Verehrung des Schmerzensmannes (140×95 *mm*).

Aus dem Jahre 1518 besitzen wir wieder ein durch das Monogramm beglaubigtes Tafelbild des Künstlers, die Anbetung der Könige in der Hospitalkirche zu Koblenz (ca. 160× 80 *cm*). Das infolge Vergilbens des Firnisses stark nachgedunkelte Gemälde mit seinen fast lebensgrofsen, individuellen Gestalten, von breitem, sorgfältig verschmolzenem Vortrag, weist neben stehenden Eigenthümlichkeiten Breu's, wie dem verkniffenen Ausdruck mehrerer Köpfe, dem giftigen Blaugrün und Karmin in den Gewändern, sowie den kalten Lichtern im Fleische, auch einige, ihm fremde Züge, namentlich in der Zeichnung auf. Dieselben kommen wohl zum Theil auf Rechnung des niederländischen Einflusses, am ersten des Massys, der sich nach dem von Scheibler bestätigten Urtheil Kuglers (»Kl. Schriften« II, 314) in dem Gemälde bemerklich macht, besonders im Kopfe des greisen Königs. Die Gesammtauffassung bleibt aber augsburgisch und bietet manche Berührungspunkte mit der Art G. Giltlingers. Ein echtes Stück Augsburger Renaissance ist der Arkadenhof des Hintergrundes, in welchem die Garden des Mohrenkönigs im Stechschritte aufmarschiren. Eine augsburger Patrizierpersönlichkeit endlich hat zur Gestalt des zweiten Königs Modell gestanden; wir begegnen wenigstens demselben Kopfe auf zwei Bildern des älteren Holbein, einmal unter den Zuschauern auf dem Martyrium der hl. Katharina von 1512 in der Augsburger Gallerie, das andere Mal in einem 1513 datirten Portrait der Sammlung Lanckoronski in Wien, von dem drei alte Kopien bekannt sind (vgl. »Jahrb. f. Kunstw.« V, 195).

Künstlerische Beziehungen zum Vater Holbein verrathen zwei Glasgemälde Breu's, früher im Fuggerhause, gegenwärtig bei Konservator v. Huber in Augsburg (Photogr. Hoefle; vgl. »Zeitschr. d. histor. Vereins für Schwaben und Neuburg« I, 318). Die eine der beiden in Grisaillemanier meisterhaft ausgeführten Rundscheiben (D. 22 *cm*), welche mit dem Monogramme bezeichnet ist, führt ein auch kulturgeschichtlich interessantes Innenbild vor, die Wohnstube eines Augsburger Geschlechterhauses, in welcher der Hausherr, seine Frau zur Seite, Marktleute für in Empfang genommene Nahrungsmittel entlohnt;[3]) die zweite Scheibe stellt eine Turnierszene, ein sog. „welsches Gestech über das Dill“ dar. Auch sonst scheint Breu als Visirer für Glasmaler thätig gewesen zu sein. Eine von Rosenberg a. a. O. erwähnte Federskizze, mit dem Bittgang römischer Frauen zu Coriolan im Berliner Kabinet dürfte freilich erst nachträglich auf das Rundformat zugeschnitten worden sein (D. 24 *cm*; braun lavirt, auf gebräuntem Papier); auch steht die Eigenhändigkeit des unsicher gezeichneten Blattes trotz des aufgesetzten Monogrammes nicht aufser Zweifel. Jedenfalls Originalscheibenrisse Breu's waren hingegen sechs in der nämlichen Technik entworfene Monatsdarstellungen „in der Rondung“, mit seinem Zeichen, welche im Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm aufgeführt werden (»Jahrb. d. kunsthist. Sammlung d. österr. Kaiserhauses« I, Urkundentheil, pag. CLXIII). (Schlufs folgt.)

Wien, August 1893. Robert Stiassny.

---

[3]) Hrn. v. Huber verdanke ich den Hinweis auf eine freie Wiederholung dieser Szene auf einem Leinwandgemälde aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. im Sitzungssaale des Augsburger Rathhauses, welches das winterliche Markttreiben auf dem Karolinenplatze der alten Reichsstadt schildert. Es gehört zu einem Cyklus von Jahreszeitenbildern, dessen drei andere Stücke sich auf Schlofs Leutstetten am Starnberger See befinden. Eines der letzteren soll die Bezeichnung „Vogtherr“ tragen, die nur auf den jüngeren Maler dieses Namens gehen kann, der 1541 die Malergerechtigkeit in Augsburg erhält und mit Burgkmair Sohn 1545 das bekannte Geschlechterbuch herausgibt.

Teppichartige Wirkung.

Mit 2 Abbildungen.

II. Rahmen und Füllung.



Der Orientteppich tritt in sehr verschiedenen Formen auf, je nachdem er einer anderen Landschaft Asiens entstammt. Doch allen diesen unter sich so verschieden gearteten Erzeugnissen ist es gemeinsam, dafs ihre Formen stets in das vollkommenste Flachmuster übersetzt sind, die Vorbilder in der Natur mögen dem Pflanzen- oder Thierreich entlehnt, oder aus den an sich flachen Motiven von geometrischen Formen und Linien entstanden sein. Der blumenreiche persische Teppich, ganz bedekt mit kleinen Blüthen und Rankenzweigen, erinnert er uns nicht an jenen Frühlingsflor einer blumendurchsetzten Wiese? Wie weit aber hält er sich entfernt von einer stillosen naturalistischen Nachbildung dieses reizendsten Vorbildes eines Teppichs, den die Natur in prangender Fülle vor dem entzückten Auge in jedem Frühjahr auf's Neue ausbreitet!

Indem aus diesen unbegrenzten Flächen des natürlichen Vorbildes die kunstreiche Hand einen Theil herausgreift, ihn begrenzt und mit einem vielgegliederten Rand umschliefst, beginnt die künstleriche Thätigkeit und bemüht sich in dieser so begrenzten Welt im Kleinen den tief im Gefühle des Menschen ruhenden, ästhetischen Forderungen in Betreff der Ausgestaltung der einzelnen Theile gerecht zu werden. Dieser Rahmen hebt die Füllung aus ihrer nächsten Umgebung heraus und gibt für die umschlossene Fläche die Maafse, nach den verschiedenen Richtungen sie zu gliedern und zu beleben. Die Richtung, in welcher solches geschieht, kann von der Mitte der Fläche durch ein Hauptmotiv ausgehen, welches, wie der in's Wasser geworfene Stein seine Wirkung in weiten und immer schwächer werdenden Schwingungen auslaufen läfst. Es kann sich von unten nach oben entwickeln und in der Längsrichtung streifenweise sich ausdehnen oder aber richtungslos aus sich durchkreuzenden und gegenseitig sich aufhebenden Linienführungen ein phantastisches Spiel aufführen; schliefslich kann es auch durch Wiederholung gleichartiger Muster die ganze Fläche bedecken. Das Muster kann dichter oder lockerer gestaltet, mehr oder weniger den Grund durchwirken und mitsprechen lassen, aber es mufs den, vom Rahmen umschlossenen Raum in gleichwerthigen Zwischenräumen beleben und die ganze Fläche füllen. Motive des Rahmens, sowie der Füllung sollen aus denselben verwandten Formenprinzipien herauskrystallisirt sein. Moderne Unsitte hat sich oft gegen die beiden letzteren Forderungen verfehlt.

Das Verhältnifs und die Wechselwirkung zwischen Rahmen und Füllung tritt uns am verständlichsten bei den Bauten des Mittelalters in der plastischen Form greifbar entgegen, während der Orientteppich dieses Verhältnifs und diese Wechselwirkung zwischen Rahmen und Füllung in das symbolisch die verschiedene Thätigkeit andeutende Flachmuster übersetzt. Wie der Achitekt beim Konstruiren eines reichgegliederten Baues die Träger der Konstruktion in kräftigen Formen Fufs fassen läfst, in weiterem Aufstreben dieselben reicher ausgestaltet bezw. gliedert und diesen Gliederungen den Ausdruck des Aufwärtsstrebens, des Abschliefsenden oder Umrahmenden gibt, jedem einzelnen Gliede jene Stärke des hervortretenden Profils verleiht, an Stärke wechselnd, je nach der haupt- oder nebensächlichen Bedeutung, in welcher dieses zu seinem konstruktiven System steht, so läfst er hierzu im Gegensatze die Fläche zurücktreten, sei es eine mit noch so reichem Skulpturenschmuck ausgestattete Leistung, wie das Wangenfeld über dem Thürsturz reicher gothischer Kathedralen. Dieses wirksame Umschliefsen, dieses Vorherrschen des Rahmens, dieses Unterordnen der, wenn auch inhaltlich noch so bedeutsamen Füllung, gibt Ruhe und Klarheit; es ist der Ausdruck eines fest geregelten, gesetzmäfsigen Strebens. Die in der modernen Baukunst so oft hervortretende Unentschiedenheit wuchert in allen Zweigen der dekorativen Ausstattung, seien es Arbeiten der Möbelschreinerei, der Malerei, Weberei oder der Bekleidung der Wand und des Fufsbodens mit Musterungen in Stoff, Holz und Stein.

Verfolgen wir diese Formensprache im Flachmuster des Orientteppichs an einzelnen Beispielen. Dieselben erschöpfend darzustellen ist bei der grofsen Fülle, sowohl der verschiedenen Erzeugnisse von heute, als auch der kostbaren alten Werthstücke nicht möglich, nur einige ganz einfache Beispiele seien hier beschrieben.

Die Umrahmung des Orientteppichs ist reich gegliedert und zerfällt wenigstens in drei Theile.

Erstens in den Alles zusammenhaltenden, umschliefsenden, äufseren Saum; zweitens in die zwei schmaleren Streifen, welche das Hauptmotiv der Bordüre umgeben; — sie haben ein in die Breite wirkendes Muster — drittens in das breite Hauptmotiv, welches sich in der Längsrichtung entwickelt. Bei der Abbildung Fig. 1 sehen wir das Hauptmotiv in der Mitte der umrahmenden Streifen die breitere Fläche einnehmen; auf weifsem Grunde läuft in auf- und abgehendem Zickzack ein in kräftigen Ecken stilisirtes Blatt mit dazwischen gelegter Längslinie, aus deren Mitte auf dünnem Stil eine Blüthe aus ebensolch eckiger Form aufstrebt. Die Blätter wechseln in Rothblau, Rothgrün, Rothgelb, Rothblau u. s. w., ebenso die Blüthen und sind mit schwarzen Konturen scharf umrändert, so dafs die Fülle aller farbigen Gegensätze, welche der Teppich enthält, hier vom weifsen Grunde auf das Wirksamste sich abhebt und die scharfen Formen mit ihrem regelmäfsigen Wechsel in markigem Zickzack in der Längsrichtung fortlaufend, den ganzen Teppich umschliefsen.

Dieses Hauptmotiv der Umrahmung ist nach Aufsen und Innen gleichförmig von einem untergeordneten, schmalen Motive begleitet, wovon ein jedes dreitheilig ist. Ein schmaler Streifen, aus gelben und rothen Quadraten gebildet und jederseits von einer schwarzen Linie eingefafst, begleitet innen und aufsen einen Rand, der aus ineinandergreifenden Zacken gebildet ist, deren äufsere Reihe in Roth und Blau, deren innere in Roth und Grün wechselt. Dieses Muster vertritt den Ausdruck des von Innen nach Aufsen und von Aufsen nach Innen sich Durchdringenden. Das innere Zackenmotiv verknüpft durch seine Wirkung der Breite nach mit der inneren Füllung die Hauptbordüre, welch letztere mit den eckigen Blättern die alleinige Tendenz des in der Längenrichtung wirkenden Umschliefsens ausdrückt. Das äufsere gleichartige Zackenmotiv thut ein Gleiches gegenüber dem Alles umschliefsenden Saum, der als einfacher roth und schwarzer Farbenstreifen in der nöthigen Breite als feste Kante sämmtliche Glieder des vielgestalteten Rahmens zusammenhält.

Die Füllung auf rothem Grunde ist nicht durch Wiederholung eines und desselben Musters gebildet, sondern durch einen schmalen, weifsen Streifen, mit schwarzer Linie inmitten, ist eine winkelige Form hineingewebt, welche ein Oben, Mitten und Unten der Füllung klar charakterisirt. Einzelne geometrische Formen und stilisirte Blüthen füllen den so eingeschlossenen inneren Raum und vermitteln ein Ausklingen des angeschlagenen Motives in den übrigen Flächen. Diese Formengebung ist unterstützt durch eine sehr verständige, der Tendenz der Form durchaus folgende Farbengebung, welche die Füllung als aus dunkeln und weichen Tönen bestehend, belebt durch einzelne Leitmotive mit wenig Weifs, den Rahmen aber als das durch kräftige Form und energische Gegensätze Zusammenhaltende kennzeichnet.

Wie der Architekt seinen einrahmenden Gliederungen durch scharfe Profile wirksame Licht- und Schattenwirkung verleiht, durch die Art des Ornaments den Charakter ihrer Thätigkeit ausdrückt und die ruhigere Fläche zurücktreten läfst, so sind hier mit den scharfen Formen des Rahmens auch die stärksten Farbengegensätze herangezogen, um das lebendige Funktioniren der zusammenhaltenden Gliederungen in das hellste Licht zu setzen und die Fläche als das Umschlossene, wenn auch belebt, doch in ruhiger Wirkung angenehm gegen den Rahmen kontrastiren zu lassen.

Der zweite Teppich mit ähnlicher Bordüre zeigt ein Muster in der Füllung, welches in Rautenform mit 4 eingelegten Dreiecken den schwarzen Grund derart bedeckt, dafs nur eine fingerbreite schwarze Trennung zwischen jeder Raute sich geltend macht. Diese an sich so einfache Form wird aber durch den wiederholenden Farbenwechsel von Weifs, Schwarz, Roth, Gelb, Dunkelblau, Hellgraublau zu einer so mannigfaltigen Erscheinung gebracht, dafs trotz aller Einfachheit der Zeichnung der köstlichste Farbenreiz entsteht. Wie dies geschieht, zeige folgende Angabe der Farbe in den einzelnen Theilen:

Farbe der Raute:	Eingelegte Dreiecke:	Umfassende Verbindungslinien der Dreiecke:
weifs,	dunkelblau,	roth,
gelb,	dunkelblau,	roth,
roth,	gelb,	graublau,
roth,	graublau,	schwarz,
roth,	dunkelblau,	weifs,
graublau,	dunkelblau,	roth,
graublau,	weifs,	roth,
graublau,	schwarz,	roth,
dunkelblau,	gelb,	roth,

Die Farbenzusammenstellungen geben einen pikanten Wechsel, schliefsen sich durch die Wiederholung derselben Farbentöne in dicht zusammenstehenden Mustern sehr harmonisch

als zusammengehörige Fläche aneinander. Damit sie auch gegen den Rand als dunkle Füllung weich und ruhig wirken, zählt man auf eine weifse Raute 4 gelbe, 12 blaue und 23 rothe; mit dem dazwischenliegenden schwarzen Grunde beherrschen die dunklen Farben die ganze Erscheinung des Mittelfeldes und Gelb als milde, Weifs als leuchtende Helligkeit sind sparsam hineingestreut, während sie im vielgliedrigen hellen Rande vorherrschen und dort den dunkelgefärbten rothen, blauen und schwarzen zierlichen Ornamenten als Hintergrund dienen und lebhaften Kontrast zur dunklen Füllung bilden.



Fig. 1.



Fig. 2.

Betrachten wir in dritter Linie einen jener Teppiche, die in Persien angefertigt werden, wo die Landschaft Ferahan in grofsen Mengen diese Waare heute herstellt. Statt der scharfeckigen, mehr geometrischen Muster, welche Rahmen und Füllung bei den vorhergehenden Teppichen gestalten und welche in grofser Mannigfaltigkeit von den Kaschkai-Nomaden und im Kaukasus hergestellt werden, zeigt der persische Teppich in Fig. 2 das Vorwiegen des der Flora entnommenen Vorbildes. Die bald seitlich, bald von oben in voller Ansicht des Kelchkreises gewebten Blumen und die Blätter sind zwar in der durch die Webetechnik bedingten winkligen und eckigen Linienführung gezeichnet, aber die Ecken sind so klein, dafs die Erscheinung der Blumen sich der natürlichen Form etwas nähert, ohne immer eine bestimmte Art sicher anzudeuten. Der Plan der Linienführung bei Anlage der Ornamente sowohl im Rande, wie in der Füllung ist zusammengesetzter, künstlicher, und das Kontrastiren von Rand und Füllung durch feinste Formen und Farbenwiederholungen ausgeglichen. Diese Feinheiten malerischer Uebergänge, hergestellt durch Anbringung der verschiedensten Töne in einem Blatt oder in einer Blume lassen sich nicht im Verlaufe des Ganzen beschreiben; man kann vor dem Original stehend nur bewundern, mit welcher Sicherheit der Orientale seine einmal angenommene Farbenharmonie von sechs bis neun Tönen durcheinander zu gebrauchen weifs, ohne bei all' diesen Uebergängen aus dem Hauptkontrast herauszufallen und damit die Klarheit der auf fester Symmetrie entworfenen Formen-

anlage zu zerstören. Solch' ein einzelner Blumenstern zeigt uns neben der vorwiegend gelben Farbe einen rothen Kontur als Abgrenzung gegen den blauen Grund. Eine weifse sternförmige Einlage ist mit rothen Streifen getheilt, welche in der Mitte einen dunkelgrünen Punkt einschliefsen und mit eben derselben Farbe ist das Weifs gegen den gelben Kelch abgesetzt. So geht es in reichster Farbengliederung der einzelnen Blätter und Blumen mit endloser Mannigfaltigkeit fort und die oft willkürlich scheinenden Abweichungen gewähren einen räthselhaften Zauber in dem köstlich durchgebildeten Detail. Wie aber sieht es mit der Gesammtplananlage aus?

Das Muster des Mittelfeldes auf der Grundlage eines länglichen Vierecks aufgebaut, aber in kaum zu verfolgenden Rankenzügen miteinander verschlungen und aus einem grofsen Blumenreichthum und Blättern gebildet, hebt sich vom schwarzblauen Grunde bei vorherrschendem Roth und Caput mortuum, Grauroth, klar aber weich im Ton ab. Einzelne weifse Blumen sind die hervorstechenden Punkte des Musters nebst einigen schmalen weifsen Konturen. Darnach kommt noch ein wenig Gelb zur Geltung, während Seegrün, Dunkelgrün, Graublau nur untergeordnete Verbindungen bilden. Diese mittlere Füllung auf dunkelblauem Grunde wird von einem fünfgliedrigen Rande umsäumt. Der innere schmale auf weifsem, der zweite schmale auf rothem Grunde, die Hauptbordüre mit reichen, vielfach sich durchkreuzenden Linien und gröfseren an das Granatapfelmuster erinnernden Formen, mit Blumen und Blättern auf seegrünem Grunde. Dann folgt nochmals die schmale rothgrundige Bordüre und den Schlufs bildet nach Aufsen ein gelber Saum, der mit einem Muster ebenfalls belebt ist.

Diese weifs, roth, hellseegrün, roth und gelb aufeinander folgenden Streifen sind ein wirkungsvoller Gegensatz zu dem dunkelblauen Grunde der mittleren Füllung, während die Ornamentik diese Gegensätze verbindet, ohne sie aufzuheben. Während in dem mittleren Felde bei vollendeter Eurythmie sich der Rapport des Musters in Breite und Länge wiederholt, ist er doch so künstlich ineinander verwoben, dafs die ganze Füllung wie eine ungetheilte Blumenfläche wirkt. In der Umrahmung entwickelt sich das breite Hauptornament der Längsrichtung nach und läuft umschliefsend fort. Die nebenliegenden Streifen, mit auf- und abgehender Zickzackbewegung der Breite nach wirkend, vertreten den Ausdruck des Verbindens.

Man sollte beim Anblicke der Orientteppiche meinen, diesen einfachen Anforderungen einer solchen Flächendekoration zu genügen, sei nicht schwer. Mit einer gewissen Geringschätzung sagt man: „Es ist nur Flachornament".

Aber wie selten wird in der Bemalung der Architektur die Theilung von Rahmen und Füllung, welche doch der Architekt einführte, vom Maler mit seinen Farbengegensätzen richtig unterstützt! Wie sieht es aus bei figuraler Ausmalung der Wandflächen? Sehr oft glaubte man, den einrahmenden Architekturgliedern keine Farben geben zu müssen; die Bilder hängen, wie z. B. in den Domen von Speyer und Mainz isolirt zwischen grauen Steinen, wie aufgeklebt, an der Wand. Die teppichartige Wechselwirkung zwischen einrahmender Architektur und Bildfläche ist nicht erkannt. Vermöge der Lebhaftigkeit der Farbe wirkt nur das Bild, der architektonische Rahmen, die konstruktiven Glieder des Baues sind, soweit es am Maler lag, um ihre Geltung gebracht.

Die Entwicklung von Rahmen und Füllung in der Wandmalerei mit Nachweis der einzelnen Formen- und Farbenbildungen klarzulegen, bedarf eines eigenen Aufsatzes. Im Allgemeinen sei hier schon darauf hingewiesen, dafs nach einer Jahrhunderte langen Entwicklung der farbige Rahmen und das farbige Bild in ihrer höchsten Vollendung durch Rafael Urbino in der Stanza della segnatura glänzend sich zeigen, sodann aber allmählich verblassen und verschwinden.

Die Barock- und Rokoko-Architektur mit ihrem Rahmenwerk aus den verschiedenen Marmortönen und aus den Farben Weifs, Grau, Braun nebst Vergoldung umschliefsen einzelne Bilder, welche bei Unterdrückung der Lokalfarben mehr die Stimmung betonen und entweder als dunkle Tiefen innerhalb des umschliefsenden hellen und farblosen Rahmens wirken, oder über ungegliederte Flächen von Kuppeln und Gewölben in hellere Stimmungen aufgelöst sind. Bei Betrachtung der Glasmalerei wird Gelegenheit sein, nachzuweisen, wie die Entwicklung des Verhältnisses von Rahmen und Füllung mit der Wandmalerei gleichen Schritt hält. Beim Konstruiren von Schreinaltären werden von den Architekten die einrahmenden Glieder oft zu schwer gezeichnet. Es wird übersehen, dafs es sich beim Altarschrein der alten Zeit nicht so sehr um eine architektonische Kon-

struktion handelt, der einige Figuren als Schmuck eingefügt sind, sondern vielmehr um einen der Gröfse der Darstellung angemessenen Rahmen. Durch die alte Polychromie wird beides gefärbt und durch die Farbe als Rahmen und Füllung noch mehr hervorgehoben; auch die bemalten Flügel erhalten in ihren Rahmen durch Farbe die harmonische Verbindung mit der bemalten Bildfläche. Das rohe Holz des Rahmens neben einer alten Tafelmalerei stehen zu lassen, ist eine moderne Barbarei.

Ebenso unzulässig ist es, auf dem rohen Holze einzelne Farben- und Goldlinien anzubringen und eine stückweise Polychromirung eintreten zu lassen. Entweder das ganze nackte Holz unter einem Kreidegrund, Farbe und Vergoldung verschwinden lassen, oder alles im einfachen Naturton belassen, ist eine konsequente Handlungsweise. Alles andere ist Stück- und Flickwerk, niemals aber eine teppichartige Wirkung.[1])

Diese entfernteren Beziehungen der teppichartigen Wirkung sind schwerer zu erkennen, aber die so nahe liegenden bei Anfertigung von gestickten Teppichen und Decken sollten die Anwendung solcher allgemein gültigen Anforderungen doch erwarten lassen.

Es erscheint selbstverständlich, dafs man eine einfache Stofffläche mit einem Rande zunächst begrenzt, dafs, soll der Rand zur Wirkung kommen, er einen farbigen Unterschied zur eingeschlossenen Fläche bildet, dafs dieser Gegensatz bei reicher Ornamentirung schärfer sein kann, da die Zierformen auf beiden die Gegensätze mildern, indem als allereinfachste Färbung auf dem inneren Felde die Grundfarbe der Bordüre die Zeichnung bildet und die Grundfarbe der inneren Füllung auf dem anders gefärbten Rande das Muster zeichnet. Bei dem reichen Kolorit der Orientteppiche treten beiderseits noch verschiedene Töne hinzu.

Aber die unglaublichsten Geschmacklosigkeiten werden heute hiergegen verübt. Man vergifst den Rand und seinen Farbengegensatz gänzlich, oder ornamentirt ihn zu schwächlich, bringt in das Muster selbst keinen genügenden Gröfsenwechsel und wird dadurch plump oder dünn und einförmig. Statt die Farben- und Formeneffekte in den Rand zu legen, wirft man dieselben in die Füllung. So war z. B. bei einem gestickten Teppiche sowohl die Füllung als auch der Rand aus braungelben Eintheilungszügen mit wechselnden rothen und blauen Grundtönen gebildet. Obgleich die Form von Rand und Füllung verschieden war, so liefs doch der gleichartige Farbenton den Rand nicht zur Geltung kommen. Auf dem farbigen Grunde der Füllung angebrachte, sich wiederholende weifse Vögel aber verdarben durch den herausfallenden Effekt das ganze Aussehen.

Nicht für den Fufsbodenteppich, sondern auch für jede Decke gelten diese Anforderungen; aber was geschieht? Des Stickens kundige Damen setzen z. B. auf eine grofse rothe Plüschdecke in der Mitte eine Darstellung zweier Hirsche, welche aus der am Fufse einer Palme entspringenden Quelle trinken. Felsen, Quelle, Palme, Hirsche bilden einen zusammenhängenden Klumpen Stickseide; von Silhouettenwirkung, von einem Mitsprechen des Grundes zur Lockerung und zum klaren Hervortreten der Formen ist gar keine Rede. An eine Einfassung solcher Mitte hat Niemand gedacht. Ein klein wenig durch freigelassenen rothen Plüsch getrennt sind nach den vier Ecken zu vier gleiche Ornamente in romanisch sein sollenden Formen angebracht, deren Blätter mit mehr Geschick als Geschmack in Rosa, Violett und Hellblau und Grün mit grofser Fertigkeit abschattirt gestickt sind. Von einem umfassenden Streifen ist aber auch bei diesen Ornamenten nicht die Rede. Anstatt einer Alles umfassenden Hauptbordüre, ist nur ein breiter Theil des rothen Plüsches aufsen herum frei gelassen. Der ganze Eindruck ist ein zerfahrener und verblüffend häfslicher, bei anerkennenswerther grofser Mühe und bedeutender Geschicklichkeit in der Technik ein Zeugnifs, bis zu welchem Maafse von Geschmacklosigkeit die mangelnde Beobachtung dieser Stilanforderungen führt.

---

[1]) [Auf den Naturton des Holzes direkt das farbige Ornament aufzutragen, verbietet schon der Umstand, dafs das Holz keine eigentliche ausgesprochene Farbe hat, sodann aber auch die Thatsache, dafs sein Ton im Laufe der Zeit wechselt, insoweit er an Tiefe immer mehr zunimmt, so dafs also, was ursprünglich einigermafsen zu ihm harmonisch stimmte, später eine Disharmonie darstellt. Wenn trotzdem die Alten bei Rahmen in einzelnen Fällen z. B. ganz dunkle Rosetten auf den ursprünglich hellen Eichenholzton gesetzt haben, so beweist schon die untergeordnete Bedeutung der Gegenstände, dafs hier vornehmlich Wohlfeilheitsrücksichten mafsgebend waren. Aufserdem mag auch die Erwägung bestimmend gewesen sein, dafs so dunkle und unbestimmte Farben nicht leicht eine eigentliche Dishormonie auch bei verändertem Grundton zu erzeugen vermögen. D. H.]

Wer derartiges für unsere Bedürfnisse entwerfen will, sollte diese am Orientteppich erläuterten Grundsätze zunächst verfolgen in den auf uns gekommenen Stickereien des Mittelalters, wie sie in Museen, Privatsammlungen und unter den Schätzen alter Kathedralen aufbewahrt werden. In den verschiedensten Techniken hat hier das Mittelalter für Antipendien und Wandbehang Mustergültiges geleistet. Aufser dem Studium der in Vorigem entwickelten allgemeinen Grundsätze erfordert die spezielle Formensprache der romanischen wie gothischen Kunst nicht weniger eingehende Studien.

Es haben in den letzten vierzig Jahren auf verschiedene Anregung hin des Stickens kundige Damen in Köln, Paderborn, Aachen, Düsseldorf, Frankfurt a. M. etc. sich vereinigt und auf Stramin in Kreuzstichstickerei grofse Teppiche ausgeführt, wie letzthin in Trier einen St. Helenateppich von 64 *qm* Gröfse. Tüchtige Zeichner, wie Prof. Klein in Wien haben sehr stilvolle Entwürfe geliefert. Der dem Fufsboden zukommende Kreis von Darstellungen aus der Symbolik und Typologie ist in glücklicher Weise verwendet und achtungswerthe Erfolge sind erzielt. Aber wie in den Glasfenstern der früheren Jahre, so läfst auch in diesen Leistungen der Stickkunst besonders die Farbenwirkung viel zu wünschen übrig. Da aus alter Zeit mustergültige Vorbilder derart mit der ausschliefslichen Bestimmung für den Fufsboden mir nicht bekannt sind — die in Halberstadt, Wienhausen etc. aufbewahrten Stücke scheinen für die Wand bestimmt — so soll der Kreis der Darstellungen, welche sich für solche Teppichstickerei eignen, besprochen werden bei Erwähnung der in Stein ausgeführten figuralen Fufsböden. Ein solcher Figurenteppich voll christlicher Ideen in den Farben des Orientteppichs und des im Kolorit ähnlichen Grundsätzen folgenden Mittelalters in stilvoller Form, wäre gewifs das Höchste, was als Teppichbelag anzustreben wäre, für das einfachere Bedürfnifs mag der Orienttepich genügen.

Besonders die älteren kostbaren Stücke, wie z. B. der grofse persische Teppich im Palazzo Colonna in Rom, zeigen, dafs auch Persien im XVI. Jahrh. einen edleren Formensinn und eine höhere Kunstblüthe besafs, und dafs es zu wünschen wäre, dieselben, wie im Mittelalter, wieder in unseren Kirchen verwandt zu sehen. Kostbare Teppiche von geringerer Gröfse, wie die unter Glas aufbewahrten im National-Museum in München, sind in Seide und Gold hergestellt. Auf der Nachlafsauktion des französischen Malers Goupil kamen drei solcher werthvollen Stücke zur Versteigerung, wovon ein einzelner mit 36 000 Frcs. bezahlt wurde. Derartige Werthstücke sind nicht zum Beschreiten; auch im Orient ziert man wohl damit den Fufsboden, schreitet aber nicht darüber, sondern über die minder werthvollen Stücke, welche zur Seite liegen. Einige von diesen Teppichen tragen auch den Charakter als Wandbehang in der Art ihres Musters deutlich zur Schau.

Die heutigen Ferahan-Teppiche stellen sich in Wien auf 14—30 Mk. per *qm*. Die Feinheit der Arbeit spricht sich in der Zahl der Knoten aus; auf einer Fläche von 10 *cm* im Quadrat des feinen Senne-Teppiches kann man auf der Rückseite bis zu 7200 Knoten zählen und doch ist das nicht der höchste Grad der Feinheit. Je zierlicher das Muster werden soll, umsomehr Knoten müssen verwendet werden, während bei den gröberen Mustern 1200—2500 auf 10 *qcm* gehen. Für den Preis ist dieses bestimmend; kleine Teppiche können einen Werth von mehreren tausend Frcs. besitzen, während andererseits Teppiche verwandter Art für 30 bis 40 Frcs. hergestellt werden. Die Teppiche sind gewöhnlich bei 1 *m* Breite 1,50—2 *m* lang. Solche von gröfserer Ausdehnung bis zu 5 *m* sind seltener und da es schwierig ist, so grofse Flächen tadellos glatt zu weben, stellt auch der Preis sich höher.

Vom Orientalen können wir auch lernen, wie wir die Teppiche legen sollen. Er bedeckt den Boden seines Raumes nie ganz mit einem Stück, sondern er legt in der Mitte einen grofsen Teppich, welcher an den Seiten von Längsteppichen begleitet wird. An der Stirnseite des Raumes ruht wieder ein breiter Teppich, auf welchem bei Würdenträgern noch ein kleiner Teppich als Ehrensitz aufliegt.

Die grofsen Teppiche, welche die ganzen Stufen des Altares der Breite und Länge nach bedecken sollen, sind sehr unpraktisch. Einmal bilden sich an den Ecken der Stufen jene unvermeidlichen Falten, welche die gröfste Gefahr zu stürzen herbeiführen, sodann sind solch' grofse Stücke schwer zu bewegen, zu legen und aufzubewahren. Gröfsere Teppiche rollt man am Besten auf einen hölzernen Cylinder und schnallt sie mit drei kleinen Riemen fest. Die Rolle kann man dann stehend oder liegend, jedenfalls

aber in einem durchaus trocknen und nicht dumpfigen Raume aufbewahren. In einen besseren Teppich Ecken hineinzunähen ist nicht angängig, beim Orientteppich auch unmöglich.

Für den festlichen Schmuck des Chorraumes wäre es am Besten, aus türkisch-rothem Filz oder sonstigem Läuferstoff die Altarstufen zu bekleiden und hierin den Stufen enganliegende Ecken einzunähen. Darüber lege man in der Breite der oberen Altarstufe, diese ganz bedeckend, einen Orientteppich in fester Veloursteehnik über sämmtliche Stufen herab, bei 4 *m* oberer Stufenbreite etwa 5 *m* lang. Mit kleineren Teppichen kann man dann die Seiten des Altars und die übrigen Theile des Chores auslegen. Vor den Sedilien würde ein solcher hingehören und die einfach rothe Unterlage könnte zwischen all' den einzelnen Stücken als farbige Verbindung sichtbar werden. Beim bischöflichen Throne wäre ähnlich zu verfahren und zu dem gröfseren Teppiche könnte hier auf der oberen Stufe ein kleiner von besonderer Schönheit angebracht werden. Wer nicht soviel anschaffen kann, beginne mit Wenigem. Die Dauerhaftigkeit des Orientteppichs aus Wolle, Kameel- oder Ziegenhaar auf das Dichteste solid verknüpft, garantirt, dafs Generationen Freude von einer solchen Anschaffung haben, und der verschiedenste Geschmack der Jahrhunderte hat nie ganz auf den Orientteppich verzichten wollen. Kein vornehmes Haus in Athen und noch weniger in Rom mochte diesen Schmuck entbehren, selbst im Tempel zu Olympia war ein grofser babylonischer Teppich aufgespannt, um das von oben einfallende Licht zu dämpfen. Die Malereien des Mittelalters geben uns Zeugnifs von seiner vielfachen Verwendung und auf die Ausbildung und Farbengebung dieser Kunst ist der Orientteppich von durchschlagender Bedeutung gewesen. Gegen den Naturalismus von heute ist er das beste Präservativ, und das Lehrmittel, um zu einem vollkommnen Verständnisse des Flachmusters zu gelangen. Seine ganze Erscheinung ist so stilvoll, dafs er in romanischen wie gothischen Kirchen ganz unbedenklich gebraucht werden kann. Moderne sogen. kirchliche Muster der Teppichweberei strotzen von so vielen Geschmacklosigkeiten, dafs bei einem Vergleiche es Jedem klar werden wird: „Wir müssen lernen, wir müssen sehr viel vom Orientteppich lernen". Wie weit seine Formen als Flachmuster sich mit den reich verzierten Estrichen in Uebereinstimmung befinden und wie weit die Farbengebung in Bezug auf ein harmonisches Zusammenwirken von Wand und Fufsboden Anforderungen an das Wiederholen derselben Farben in beiden stellt, in welcher Wiederholung die eigentliche teppichartige Wirkung gröfstentheils beruht, sei in der Fortsetzung an alten Fufsböden nachgewiesen.

(Forts. folgt.) Stummel.

Nachrichten.

Heinrich Wiethase †. Am 7. Dezember starb zu Köln, kaum 60 Jahre alt, der Architekt Wiethase, schon Jahre leidend und doch mitten aus vielseitiger ruheloser Thätigkeit abberufen. — Landsmann und Schüler Ungewitter's trat er bei Statz als Steinmetz ein und seitdem war er mit Köln auf's Innigste verbunden als Gehülfe Raschdorff's, dann Schmidt's und nach dessen Weggang als Ausführer seiner noch unerledigten Aufträge wie als selbstständiger Baumeister. Als solcher hat er nie die Eindrücke und Neigungen seiner Jugend verleugnet, die ihn auf die mittelalterliche Kunst hinwiesen, vor Allem auf die Gothik. Zahlreiche, zum Theil sehr bedeutende Kirchen hat er besonders am Niederrhein und in Westfalen gebaut und auf die Erfordernisse des katholischen Kirchenbaues verstand er sich fast noch besser, als auf diejenigen der Kirchen seines eigenen Bekenntnisses. An die Werke der Vergangenheit, zumal der rheinischen, knüpfte er am liebsten seine Projekte an und vielfache Kirchenrestaurationen bezw. Erweiterungen, die man ihm vorzugsweise übertrug, befestigten ihn immer mehr in den alten Formen, in denen er sich mit ebenso grofser Sicherheit als Freiheit bewegte. Aber auch viele grofse Profanbauten hat er geschaffen: Rathhäuser, Hospitäler, Schlösser, Wohnhäuser, und wie die Inspiration an den mittelalterlichen Vorbildern, so zeichnete auch sie die Eigenart seines Geistes aus, der keine Wiederholungen liebte. Seine überaus mannigfaltigen Aufträge nöthigten ihn beständig zu Reisen, die seinen persönlichen, höchst anregenden Einflufs weithin trugen, sowie zur Einrichtung eines grofsen Bureaus, in dem er eine sehr reiche und erspriefsliche Lehrthätigkeit entfaltete. Den Ausstattungskünsten widmete er sich mit Vorliebe und in ausgedehntem Maafse. Obwohl er mehr als die meisten seiner Fachgenossen sie beherrschte, so gelangen ihm doch nicht alle bezüglichen Entwürfe. Auch durch Vorträge und Aufsätze (einige in dieser Zeitschrift) wirkte er unausgesetzt für seine Grundsätze, und seine gewandte, humorvolle, nicht selten sarkastische Redeweise, verschaffte denselben leicht Eingang, obgleich sie öfters gegen den Strom gerichtet waren. R. I. P. S.

Bücherschau.

Dürer's schriftlicher Nachlafs auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften herausgegeben von Dr. K. Lange und Dr. F. Fuhse. Halle a. S. 1893, Max Niemeyer.

Es gab bisher weder eine vollständige, noch eine kritisch genaue Ausgabe des Dürer'schen schriftlichen Nachlasses. Campe's »Reliquien«, die nur noch antiquarisch zu dem hohen Preise von 10—12 Mark zu haben sind, mufsten noch durch Publikationen von Heller, Becker, Waagen, Grimm, v. Zahn, His, Heusler, Thausing, Leitschuh u. a. ergänzt werden, um ein nur annähernd vollständiges Material zusammenzustellen. Die Benutzung dieser Publikationen wurde durch ihr zerstreutes Erscheinen in verschiedenen Dürer-Biographien, besondern Werken und Zeitschriften sehr erschwert. Auch »Conway's Literary remains of Albrecht Dürer«, Cambridge 1889, bieten keine vollständige Originalausgabe Dürer's, sondern eine nach sachlichen Gesichtspunkten geordnete Biographie des Meisters mit eingestreutem Originaltexte oder englischen Uebersetzungen der meisten Theile seines Nachlasses. Die neue Publikation entspricht daher einem vorhandenen Bedürfnisse um so mehr, als sie vollständiger und exakter im Vergleiche mit den bisherigen, auf der Entdeckung mehrerer bisher unbekannter alter Abschriften nach einzelnen Theilen des Dürer'schen Nachlasses beruht. Am Wichtigsten ist darunter die Abschrift der Reime, durch welche die Zahl der bekannten Reime Dürer's um nicht weniger als 225 vermehrt wird. Als einen Vorzug der neuen Ausgabe müssen wir es mit den Verfassern betrachten, dafs sie durch Aufnahme der theoretischen Schriften die wichtigste Seite von Dürer's litterarischer Thätigkeit zum ersten Male einem weitern Leserkreise zugänglich macht. Die sämmtlichen theoretischen Schriften des Meisters konnten natürlich, ohne die neue Ausgabe über das zulässige Maafs zu erweitern, nicht in voller Ausführlichkeit wieder abgedruckt werden. Dagegen sind von den gedruckten Büchern Dürer's aufser den Widmungsbriefen alle diejenigen Stellen wieder abgedruckt worden, die von allgemeinem Interesse und ohne Zugabe von Abbildungen verständlich sind. Die Form, in welcher der Dürer'sche Nachlafs publizirt wurde, weicht vortheilhaft von der bisher üblichen ab. Während Thausing mit Andern den Text ganz modernisirt, haben die Herausgeber die Orthographie in allen Aeusserlichkeiten modernisirt, aber dabei die ursprüngliche Wortform unter allen Umständen bewahrt. Um auch dem Interesse der Germanisten vollauf Rechnung zu tragen, haben sich die Verfasser mit mehreren namhaften Germanisten in Beziehung gesetzt, und sich an durchgehends ausgeführte, ganz bestimmte und zweckmäfsige Regeln gebunden. Wenn man auch über Einzelnes verschiedener Ansicht sein kann, so ist doch immer daran festzuhalten, dafs die vorliegende Dürer-Ausgabe kein Material für orthographische Studien, sondern vor allen Dingen einen leicht lesbaren und doch für sprachliche Untersuchungen brauchbaren Text liefern will. Der Text ist mit grofsem Fleifse von zahlreichen sachlichen Erklärungen begleitet, am Umfangreichsten beim Tagebuche der Niederländischen Reise. Im Allgemeinen fufsen die Verfasser dabei auf früheren Arbeiten, doch stellen sie auch in einzelnen Fällen neue Ansichten auf. Besonderen Dank verdient die Publikation in Beziehung auf die bisher noch nicht abgedruckten wichtigen Dürer-Handschriften des Britischen Museums in London durch den Wiederabdruck der sämmtlichen Abschnitte, die sich nur irgendwie durch neue Gedanken oder Formulirungen auszeichnen, und, um auch über die nicht abgedruckten Theile eine Uebersicht zu ermöglichen, durch die kurze Angabe des Inhalts der einzelnen Bände. Die Londoner Manuskripte sind gerade die wichtigsten Urkunden für die Geschichte der theoretischen Studien Dürer's, sie zeigen, wie in früherer Zeit diese begonnen und wie sie sich im Laufe der Zeit verändert haben. Sehr erfreulich ist hierbei die Notiz, dafs Mr. Sidney-Colvin in dem nächsten Hefte der »Jahrbücher der preufsischen Kunstsammlungen« über die Londoner Dürer-Zeichnungen und Handschriften Mittheilungen zu machen beabsichtigt. Nach dem ganzen Inhalte der neuen Publikation kann man den Herausgebern zugestehen, dafs sie damit den Fachgenossen, sowie allen Freunden Dürer's einen grofsen Dienst geleistet haben.

Bonn. L. Kaufmann.

Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumsbuch von 1520. — Albrecht Dürer's venetianischer Aufenthalt 1494—1495. — Verzeichnifs der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. — Drei kunstgeschichtliche Studien von Dr. Gabriel von Térey. Strafsburg 1892 und 1894. Verlag von J. H. Ed. Heitz.

Die I. Studie beschäftigt sich mit dem Halle'schen Heiligthumsbuche, der in 257 Holzschnitten bestehenden, von Kardinal Albrecht von Brandenburg 1520 veranstalteten Veröffentlichung des von ihm in die neue Domkirche seiner Residenz Halle gestifteten Reliquienschatzes, sowie mit dem einige Jahre später angefertigten, denselben Schatz darstellenden Miniaturen-Kodex, der sich in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg befindet. Beide Werke prüft der Verfasser sehr eingehend, vornehmlich in der Absicht, deren Verhältnifs zu einander klar zu stellen, und gelangt durch sehr geschickte Kombinationen zu dem Resultate, dafs die Miniaturen den Holzschnitten nicht als Vorlage gedient haben und diese unabhängig von jenen entstanden sind. Die Miniaturen, nach Verschwinden von 9 Blättern, noch 341 Reliquiare des X.—XVI. Jahrh., ganz vorwiegend aber der spätgothischen Zeit darstellend, sind von, wahrscheinlich nur zwei, tüchtigen (vielleicht Nürnberger) Künstlern gezeichnet und kolorirt, daher für das damalige Kunstgewerbe, besonders der Goldschmiede, sehr bezeichnende Denkmäler, so dafs deren Reproduktion recht wünschenswerth wäre. Da der Abschlufs dieses Miniaturen-Kodex nicht nach 1526 erfolgt sein kann, so darf in ihm der mit dem Wappen des Kardinals Albrecht und der Jahreszahl 1539 versehene Bischofsstab, den ich vor Jahresfrist im Nationalmuseum zu Stockholm fand und demnächst hier veröffentlichen werde, nicht gesucht werden.

Die II. Studie sucht Dürer's venetianischen Aufenthalt im Winter 1494/1495 zu begründen durch den

Nachweis, dafs seine dieser und der unmittelbaren Folgezeit angehörigen Werke, namentlich Zeichnungen, die genaueste Bekanntschaft mit italienischen Meisterwerken verrathen. Diese durch frappante Reproduktionen illustrirte Aehnlichkeit bietet in der That ein hinreichend stringentes Beweismoment, zumal in Verbindung mit der bekannten Stelle in Dürer's Brief an Pirckheimer vom Jahre 1506: „Das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl gefallen hat, das gefällt mir jetzt nicht mehr."

Die III. Studie ist eine Zusammenstellung der Gemälde des Hans Baldung und in gewissem Sinne eine Vorarbeit zu der grofsen Publikation von dessen Handzeichnungen, deren I. Band so eben in demselben Verlage erschienen ist. Der Verfasser beschreibt unter genauer Litteraturangabe 53 mit wenigen Ausnahmen an Ort und Stelle von ihm studirte Gemälde, welche er dem Hans Baldung zuspricht, erwähnt noch 4 andere von Eisenmann für denselben Meister in Anspruch genommene Gemälde, über deren Verbleib ihm nichts Zuverlässiges bekannt geworden sei, sowie 8 ebenfalls auf Baldung zurückgeführte Bilder, die er nicht habe prüfen können. Damit ist das Material für das Studium eines der gröfsten deutschen Maler des XVI. Jahrh. in sehr übersichtlicher und zuverlässiger Weise zusammengestellt.

Von den oben bereits erwähnten „Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien" sind mit Unterstützung der Regierung von Elsafs-Lothringen und der Stadt Strafsburg Lichtdrucke in natürlicher Gröfse den Originalen nachgebildet, die sich in Basel, Berlin, Bern, Besançon, Braunschweig, Dessau, Dresden, Erlangen, Florenz, Frankfurt, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Koburg, Kopenhagen, London, Luzern, Mailand, Paris, Prag, Schaffhausen, Stuttgart, Venedig, Weimar, Wien, Windsor, Würzburg befinden. Dieses glänzende Werk, welches 220 Grofsfoliotafeln in 3 Bänden umfassen soll, verspricht in Bezug auf Bild und Text des grofsen Meisters, der sofort nach Dürer und Holbein genannt werden mufs, durchaus würdig zu werden, da von Térey sämmtliche Originale auf's Sorgfältigste geprüft und in die Eigenart und Vielseitigkeit des Meisters durch mehrjähriges intensives Studium sich versenkt hat. Wenn bis zur Mitte des nächsten Jahres das Werk seinen Abschlufs gefunden hat, so werden alle Vorbedingungen gegeben sein zu einer umfassenden Monographie des lange verkannten Meisters.

Schnütgen.

Zu dem St. Bernwards-Jubiläum sind in dem Verlag von L. Steffen und A. Lax zu Hildesheim drei recht ansprechende Schriftchen erschienen.

Das erste unter dem Titel: „Das Kreuz des hl. Bernward" ist ein Hirtenbrief des Hochwürdigsten Herrn Bischofs von Hildesheim und behandelt „Das Kreuz im Leben Bernwards" und „Das Kreuz in den Kunstwerken Bernwards", um nachzuweisen, dafs St. Bernward dem Kreuze all' seine Kraft und all' seinen Segen entnommen, das Kreuz mit besonderer Vorliebe seinen Kunstschöpfungen zu Grunde gelegt hat, so seinem goldenen Kreuze, seiner Christus-Säule, verschiedenen Szenen seiner ehernen Domthüren, endlich seiner Grabplatte, welche Kunstwerke abbildlich angeführt werden, interessante Illustrationen zu einem ebenso geistvollen als erbaulichen Texte.

In dem zweiten Schriftchen: „Die Bernwardsgruft in Hildesheim" bringt Domvikar Dr. Bertram Geschichtliches über diese Gruft nebst deren Grundrifs, sodann eine so interessante wie eingehende Beschreibung derselben, namentlich des Sarkophages, seines Deckels und der Grabplatte, die einen um so höheren Werth besitzen, als Bernward sie kurz vor seinem Tode selber entworfen und gearbeitet hat. Zum 900 jährigen Bischofs- und 700 jährigen Kanonisations-jubiläum hat die Krypta mit der Gruft eine neue, reiche und glänzende Ausstattung erhalten, der neben dem frühromanischen Stile auch Motive altchristlicher Dekorationen (aus der bekanntlich mit Mosaiken ausgeschmückten Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna) zu Grunde gelegt sind.

Im dritten Schriftchen: „Das Bernward-Denkmal in Hildesheim" (Verlag von A. Lax) beschreibt derselbe Verfasser die Entstehung des Denkmals, das Denkmal selbst und seine am 28. September d. J. mit grofser Feierlichkeit vollzogene Einweihung. Der selbst die kleinsten Details umfassenden sehr anregenden und instruktiven Beschreibung sind zwei Lichtdrucktafeln beigefügt, von denen die eine das ganze Denkmal und seine Umgebung darstellt, die andere den aus drei Bronzereliefs bestehenden Sockelschmuck. Das Ganze wie die Einzelheiten machen einen guten Eindruck, der sich vielleicht noch steigern würde, wenn die Figur etwas schlanker gehalten und von einem Baldachin bekrönt wäre, den eine freistehende Heiligenfigur nicht leicht entbehren sollte.

R.

Entwickelungsgeschichte der Baukunst, unter vorzüglicher Berücksichtigung der deutschen Kunst, gemeinfafslich dargestellt an der Hand der politischen Geschichte der Völker. Mit 85 Illustrationen. Von Dr. F. E. Koch, Oberlandbaumeister. Güstrow 1893, Verlag von Opitz & Cie.

Um „den Kunstsinn des Publikums zu bilden", bezw. „den Laien ein Interesse für die Kenntnifs der verschiedenen Baustile beizubringen", bietet der Verfasser diese Entwickelungsgeschichte der Baukunst. Sie wird im Zusammenhange mit der politischen Geschichte der Völker in Kürze behandelt und durch eine verhältnifsmässig grofse Anzahl gut ausgewählter und klar wiedergegebener Denkmäler illustrirt. Den „Baustilen der alten Welt" wird ein nur ganz kleiner Raum vergönnt, ein etwas gröfserer den „klassischen", ein noch umfassenderer den „romantischen Baustilen" (von der römisch-christlichen Kunst bis zur Renaissance), mehr als die Hälfte des Büchleins den „modernen Baustilen". Trotz der knappen, stellenweise allzu dürftigen Behandlung fehlt es nicht an interessanten Details, die Zeugnifs ablegen von den eingehenden Studien des Verfassers, den wohl vornehmlich seine Bestrebungen, die kulturgeschichtlichen Gesichtspunkte hineinzuziehen, zu einigen Erwägungen bestimmt haben, die der Objektivität entbehren.

B.

Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Konstanz herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet von Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz. Zweite unveränderte Auflage. Herder'sche Verlagshandlung.

Dafs in der längst erforderlichen neuen Auflage dieses für Gelehrte und Künstler gleich brauchbare Werk ein handlicheres Format erhielt, verdient alle Anerkennung. An dem eigentlichen Kerne desselben, den 17 Tafeln guter Nachbildungen aus dem Konstanzer Miniaturen-Kodex, war nichts zu verändern und zu verbessern. Für die sie einführende Vorrede, so korrekt und gut sie mit der Geschichte und den Ausgaben der Armenbibel bekannt macht, wären immerhin einige Zusätze angezeigt gewesen, da das reichhaltige und interessante Illustrationsmaterial, welches das Mittelalter in Bezug auf die Beziehungen der beiden Testamente in Typus und Antitypus geschaffen, seit dem Erscheinen der ersten Auflage an Erkennbarkeit und Uebersichtlichkeit nicht unerheblich gewonnen hat. Da gerade dieser Bilderkreis den kirchlichen Künstlern für Wand-, Glas-, Altar-Gemälde vornehmlich sich empfiehlt und der frühgothische Stil, in welchem der vorliegende gehalten ist, ganz besondere Hingebung erfordert, so mögen unsere Künstler und deren Rathgeber das Studium desselben sich recht angelegen sein lassen. G.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIII[e] siècle. — Die soeben erschienene V. Lieferung dieses Prachtwerkes enthält zwei farbige Tafeln mit je einem viertheiligen Figurenfenster, dessen Bekrönung aus reichen Mafswerksträngen in Fischblasenformen besteht, und eine einfache Farbentafel mit drei vortrefflichen damaszirten Teppichmustern, welche als selbstständige Nachbildungen älterer italienischer Stoffe die Hintergründe der Figuren bilden. Die letzteren bestehen bei dem Fenster der Fradet-Kapelle, welches zwischen 1462 und 1467 entstanden zu sein scheint, in den Standbildern der Evangelisten, die von Baldachinen überragt sind, und in den paarweise in die Mafswerköffnungen vertheilten Miniaturbildchen der Apostel, die mit einigen Szenen aus dem Leben des Heilandes abwechseln. — Das Fenster der mindestens ein Jahrzehnt später entstandenen Beaucaire-Kapelle, welches unten die vier Standfiguren der grofsen Kirchenväter, in der Bekrönung eine dem vorigen ganz ähnliche Ausstattung zeigt, kommt dem ersteren in Bezug auf die Mannigfaltigkeit der Farbe, den Reichthum der Dessins, den Ausdruck der Köpfe nicht vollständig gleich. Beide Fenster aber erscheinen, nach der Seite der Zeichnung wie der Technik, in den vortrefflichen Abbildungen und der gründlichen, sehr instruktiven Beschreibung nicht nur als hervorragende Erzeugnisse der Glasmalerei, sondern auch als sehr empfehlenswerthe Vorbilder. In letzterer Hinsicht machen die vielen Grisaillepartien, die sie beleben, sie für die deutsche Glasmalerei unserer Tage, welche die lichten Töne vielfach nicht hinreichend zur Geltung kommen läfst, ganz besonders beachtenswerth. S.

La broderie du XI[e] siècle jusqu'à nos jours par Louis de Farcy, dieses grofse hier in Bd. V Sp. 31 wegen seiner vorzüglichen Abbildungen und überaus instruktiven Belehrungen und Anweisungen angelegentlichst empfohlene Prachtwerk über die Stickerei, wie sie sich vom XI. Jahrh. an in den verschiedenen Ländern entwickelt hat, ist von der Kritik überall sehr beifällig aufgenommen worden. Die »Revue de l'art chrétien«, unser vortrefflich redigirtes, ungemein reichhaltiges Schwesterblatt, welches unseren Lesern, zumal den für archäologische Forschung besonders sich interessirenden, wiederholt bestens empfohlen sei, hat unserer bezüglichen Besprechung die Ehre erwiesen, sie zu übernehmen (Bd. X, S. 343 u. 344). Sie hat derselben nur noch die Bemerkung beigefügt, dafs es dem Verfasser des grofsen Werkes, den das belgische Kunstblatt zu seinen eifrigsten Mitarbeitern zählt, gelungen sei, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, welche die verschiedenen Länder in den einzelnen Perioden in Bezug auf Zeichnung und Technik ihren Erzeugnissen mitgetheilt haben, mit Bestimmtheit nachzuweisen. Dieser Vorzug interessirt mehr die Archäologen, als die ausübenden Künstler und Künstlerinnen, denen die zahlreichen grofsen Abbildungen mit den bezüglichen technischen Beschreibungen für ihre Ausbildung, namentlich für das Entwerfen und Ausführen von Paramenten ungemein förderlich sein werden. Schnütgen.

Las Joyas de la Exposicion Histórico-Europea de Madrid 1892, das grofse Madrider Ausstellungswerk, dessen 12 erste Lieferungen im laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift (Sp. 222/223) eingehend besprochen wurden, hat durch das Erscheinen des 20. Heftes seinen Abschlufs gefunden. In diesen 8 Heften finden sich vornehmlich Stickereien und Gobelins abgebildet, die der Ausstellung den höchsten Glanz verliehen. Der ganz mit frühgothischen Figuren bestickte Chormantel aus dem Dome von Toledo (Tafel 145/146) ist englischen Ursprungs und geradezu bewunderungswürdig in Bezug auf Zeichnung, Technik und Erhaltung. Ein etwas weniger gut erhaltenes Exemplar derselben sehr charakteristischen Art zeigt Tafel 162. Die gestickten Fahnen und Banner sind sämmtlich in Spanien entstanden vom XIII. bis ins XVI. Jahrh., merkwürdig durch ihre Form, Darstellungen und Seltenheit. Noch merkwürdiger ist der gestickte Teppich aus dem Dome von Gerona, die Schöpfung in sehr eigenartiger Weise darstellend und vielleicht noch dem XI. Jahrh. angehörig. Was ausserdem an herrlichen spätgothischen Paramenten: Antipendien, Chormänteln, Kaseln abgebildet ist, verräth ebenfalls die spanische Heimath. Auf diese weisen noch deutlicher die Azulejos mit ihren phantastischen Musterungen hin, sowie zwei feine Sessel aus dem Besitze des Grafen von Valencia. Für die überaus eigenartige gothisch-mozarabische Stilart kann es kaum ein charakteristischeres Belegstück geben, als der auf den letzten Tafeln (235—240) dargestellte Flügelaltar aus der Madrider Akademie, der wohl um 1400 entstanden ist. Architektur und namentlich Ornament, in welchem die Stalaktiten sehr geschickt als Bekrönung verwendet sind, hat einen durchaus maurischen Typus, während die gemalten Figuren streng gothisch stilisirt sind, ein in der Entwickelungsreihe der mittelalterlichen Holzaltäre überaus interessantes Exemplar. — Alles übertrifft aber in Zeichnung und Technik die lange Reihe der grofsen und berühmten flandrischen Gobelins, die in der zweiten Hälfte des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. für Spanien angefertigt sind und vornehmlich in den Domen von Burgos, Toledo, Zamora, namentlich im

Dom von Saragossa und im königlichen Schlosse zu Madrid aufbewahrt werden. Sie waren so zahlreich und so hervorragend durch ihre Gröfse, Komposition, Ausführung, dafs nirgendwo sonst eine so glanzvolle Reihe in die Erscheinung gebracht werden könnte. Nur eine Auslese davon bringt das vorliegende Werk, aber eine vorzügliche. Dasselbe sei, nunmehr ganz abgeschlossen, der Beachtung und Erwerbung noch einmal angelegentlichst empfohlen! Schnütgen.

Häusliche Kunst. Herausgegeben von Frieda Lipperheide. Mit der eben erschienenen XI. Lieferung hat dieses, die verschiedensten Liebhaberkünste behandelnde Werk seinen Abschlufs gefunden. Die Malerei erscheint in 20 verschiedenen Arten bis zu dem neuerdings in den Vordergrund gezogenen Wismuthverfahren. Dazu kommen noch 12 andere Techniken, unter denen der Lederschnitt, das Aetzen und Graviren auf Metall, Stein und Elfenbein, die Kleineisenarbeit und die Holzschnitzerei besonders hervorgehoben seien. Mehrere Zusätze zu diesen Kapiteln bietet der Anhang, der auch noch mit einigen weiteren Techniken bekannt macht. Als solche hätte wohl auch die seit dem XII. Jahrh. beständig gepflegte, erst in dem letzten Jahrzehnt bei den Sammlern zur verdienten Anerkennung gediehene Hinterglasmalerei umsomehr Aufnahme verdient, als sie sich gerade für die weibliche Hand vornehmlich eignet und für die Ausstattung von Spiegel- und Bilderrahmen, von Kästchen, Deckeln u. s. w. namentlich empfiehlt. — Den Schlufs bilden allerlei nützliche Rezepte und Rathschläge, Erklärungen der gebräuchlichsten technischen Ausdrücke, Angaben von Bezugsquellen für Materialien, fertige Gegenstände, Lehrmittel, Unterricht. — Das trotz seiner 400 Abbildungen in hübschem Einbande nur 7 Mark kostende Werk schliefst sich den zahlreichen Veröffentlichungen der um die Veredelung und Verallgemeinerung der weiblichen Handarbeit hochverdienten, genialen Verfasserin in der würdigsten Weise an. Sämmtliche hier sehr anschaulich beschriebenen Techniken fallen in den Bereich der Dilettantenthätigkeit, wenn auch einzelne derselben über den Horizont der meisten ausübenden Kräfte hinausreichen und von den letzteren nur verhältnifsmäfsig wenige es zur eigentlichen Vollkommenheit bringen mögen. Welche Fülle nützlicher Kenntnisse und Fertigkeiten, schöner Gedanken und edler, erhebender Thätigkeit wird durch dieses vortreffliche Buch vermittelt, dessen Anschaffung daher auf's Wärmste befürwortet zu werden verdient.

Von den Musterblättern für künstlerische Handarbeiten legt dieselbe Verfasserin bereits die IV. Sammlung vor, 12 Farbendrucktafeln, welche orientalische, italienische, spanische, deutsche Stickereien verschiedener Techniken aus den letzten 3 Jahrhunderten in trefflichen Abbildungen vorführen. Zeichnung und Färbung geben von den geschickt ausgewählten Originalen ein so klares Bild, dafs die Nachahmung der geübten Hand keinerlei Schwierigkeit bereitet. Schnütgen.

Anleitung zur Oelmalerei von H. S. Templeton. Autorisirte Uebersetzung aus dem Englischen von D. Strafsner. Stuttgart 1893, Verlag von Paul Neff.

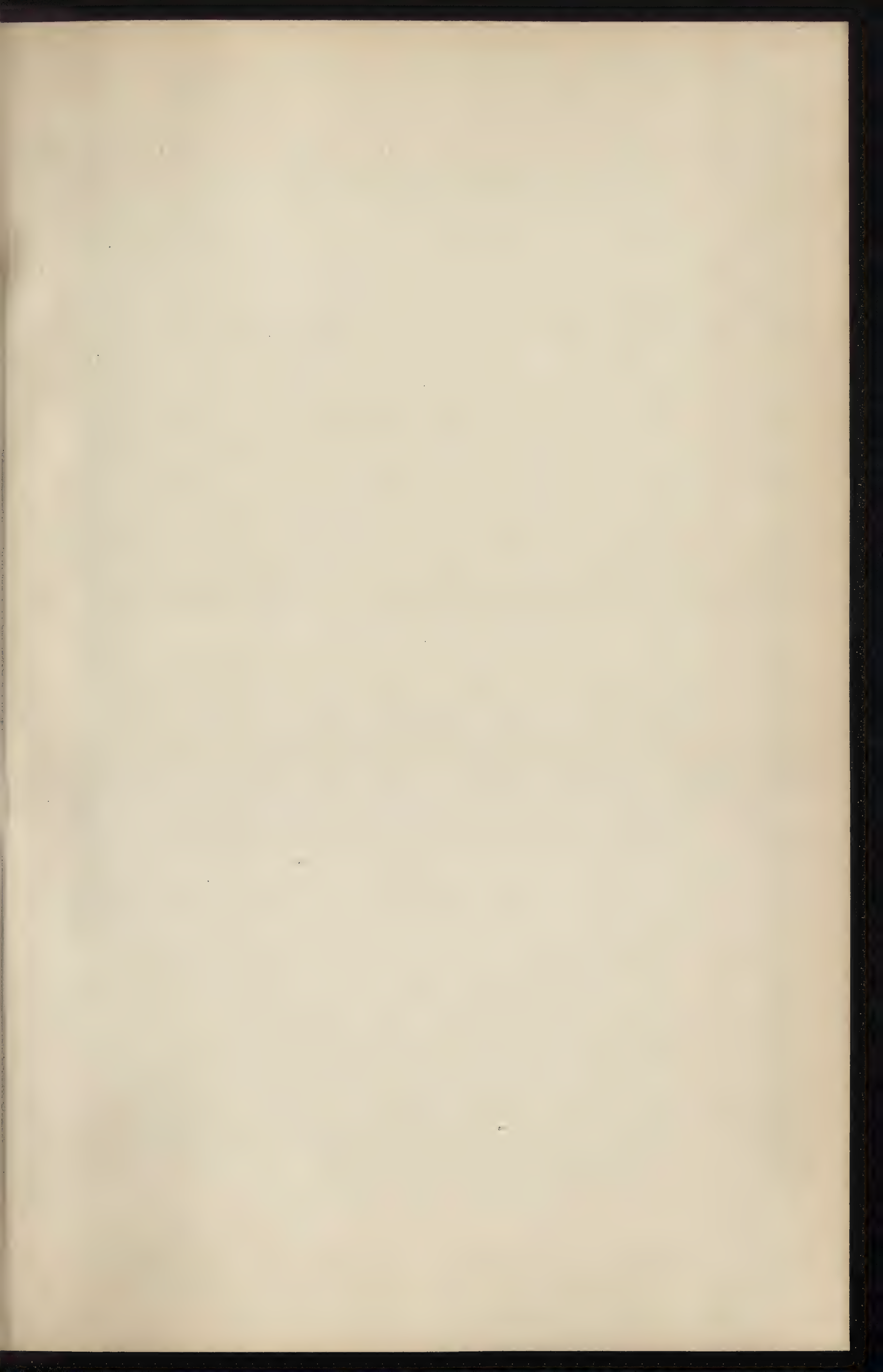
Eine knrze, aber klare und bestimmte Unterweisung für diejenigen, welche ohne Lehrer, rein durch eigene Betriebsamkeit die Oelmalerei erlernen wollen. Hier werden daher das Werkzeug und Material, die Farben und ihre Verwendung, die verschiedenen Arten und ihre Behandlung in sehr verständlicher Weise besprochen, so dafs dem Büchlein, welches in England, der Heimath der Dilettanten-Malerei, einen ganz aufserordentlichen Erfolg aufzuweisen hat, auch auf seinen Weg durch Deutschland die besten Wünsche mitgegeben werden dürfen. G.

Geschichte des deutschen Volkes von Dr. S. Widmann. I. Lieferung. Paderborn 1893, Verlag von Ferd. Schöningh.

Den ganzen Entwickelungsgang unseres Volkes will der Verfasser vom Standpunkte des Christenthums aus schildern unter besonderer Berücksichtigung der kulturgeschichtlichen Momente. Die I. Lieferung läfst ein vorzügliches Buch erwarten. B.

Die Farbendruckbildchen, welche der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach wiederum herausgegeben hat, bestehen in vier Serien. — Die Weihnachts-Serie II umfafst 12 kleine Medaillonbilder mit Sprüchlein von P. Kreiten. — Die „Collectio Mariana" bietet eine Folge von 12 Brustbildern heiliger Marienverehrer mit bezüglichen Erwägungen. — „Unserer Lieben-Frauen Myrrhen- und Rosen-Gärtlein" bezeichnet die Serie der 7 Schmerzen Mariä, fein gezeichnete und gut kolorirte Grüppchen, die von zartem, sehr schönem Rankenwerk eingefafst sind, ebenfalls mit Gedichten von P. Kreiten. — „Die Miniaturen im Stile des Mittelalters" stellen 12 Szenen aus dem Leben des Heilandes und seiner hl. Mutter dar. Die meisten derselben haben eine architektonische Einfassung, die etwas leichter und strenger gehalten sein dürfte. Das Figürliche kommt in Ausdruck, Komposition, Färbung den altgothischen Vorbildern immer näher; in der technischen Ausführung sind sie untadelhaft. — So sind wir also, dank den unausgesetzten Bemühungen und Opfern dieses strebsamen Verlages, auf dem besten Wege, an religiösen Bildchen das zu erhalten, was wir bedürfen, gut gezeichnete und kolorirte, das Auge erfreuende, den Geschmack veredelnde, das Herz zur Andacht stimmende, wohlfeile Miniaturen mit guten Sinnsprüchen. H.

Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz hat seinen Schatz guter Kopien hervorragender und allgemein beliebter italienischer Bilder um drei Exemplare vermehrt, denen der Beifall nicht fehlen kann. — Den bekannten Leonardo-Engel aus der Taufe Verrocchio's in der Akademie zu Florenz hat Otto Vermehren in sehr malerischer warmer Radirung wiedergegeben. — Von der seelenvollen, tief empfundenen Skizze Leonardo's in der Mailänder Brera zu seiner Christusfigur im berühmten Abendmahle liegt eine Kupferätzung vor, die dem Originale gleichkommt. — Ein sehr anmuthiges, auch als Wandschmuck verwendbares Bild ist das ebenfalls in Heliogravüre trefflich reproduzirte Engelpaar von Mantegna aus dessen bekannter Madonnendarstellung. H.







Abhandlungen.

Der Meister der heiligen Sippe.[1])

Mit 2 Lichtdrucken (Tafel VIII, IX).

So lange es der historischen Forschung versagt bleibt, die zuverlässig beglaubigten Namen der Urheber hervorragender altkölnischer Malereien ausfindig zu machen, fehlt auch jedes verknüpfende Band zwischen Künstlerpersönlichkeiten und diesen heimischen Kunstschöpfungen. Wir müssen uns also damit begnügen, die mehrfach ziemlich abgeschmackt klingenden Rufnamen vergessener Meister, wie sie nun einmal die moderne Wissenschaft von einem ihrer Hauptwerke ableitete, durch eine vertiefte Charakteristik der gesammten Kunstweise mit warmem persönlichen Leben zu erfüllen. Da die Urkunden über Herkunft, Schicksale und bürgerliche Stellung dieser kölnischen Maler schweigen, werden wir ihren Bildern nähere Kunde abzulauschen suchen, und der malerische Stil solcher eigenartigen Kunstprodukte einer längst entschwundenen Zeit, „hat er gleich keine Zunge, spricht mit wundervollen Stimmen“ — doch nur zu dem achtsamen, stillen Betrachter.

Die Hauptschwierigkeit bei dem Studium anonymer Meister bietet die richtige Datirung ihrer Thätigkeit, die Erkundung ihrer künstlerischen Heimath, die Unterscheidung eigenhändiger Arbeit von verwandtem Schulgut. Gerade in diesen Fragen müssen wir uns nun auf den Darstellungen selbst nach Antwort umschauen. Aufser der künstlerischen Auffassungsweise des Malers, der Komposition, Behandlung und Technik verräth das Kostüm seiner Figuren, die Landschaft und nicht zuletzt etwaige Bildnisse der Stifter, deren Amtstracht und Wappen uns das Entstehungsjahr des Werkes, Herkunft und Vorbilder seines Meisters.

Den namenlosen Maler, welchen wir nach dem Altare mit einer Darstellung der hl. Sippe Jesu[2]) im Wallraf-Richartz-Museum Nr. 116 benennen, können wir durchaus für Köln beanspruchen, da er nicht nur die meiste Zeit seines Lebens dort thätig war, sondern seine ganze Kunst hier wurzelt. Eine seiner frühen Arbeiten, die Geburt Christi in der Kgl. Gallerie zu Schleifsheim Nr. 2, bildet mit Flügelgemälden aus der Schule des Meisters des Marienlebens ein Altärchen, und ich möchte auch den Sippenmeister selbst direkt als einen Nachfolger dieses seit ca. 1460 tonangebenden kölnischen Malers bezeichnen. In unverkennbarer Abhängigkeit von dem Meister des Marienlebens finden wir ihn noch, als er sein frühestes erhaltenes Meisterwerk vollendete, das Votivbild, welches wir hier zum ersten Male publiziren (Tafel VIII). Dies Gemälde befindet sich heute in tadelloser Erhaltung auf Schlofs Bloemersheim[3]) bei Vluyn im Besitze des Freiherrn Fr. L. Gustav von der Leyen. Es gehört durch Feinheit der Ausführung und Pracht der Farben zu den vorzüglichsten Erzeugnissen der altkölnischen Malerschule. (Holz h. 1,27 *m*, br. 1,77 *m*.)

Den Mittelpunkt der Darstellung bildet Maria als Himmelskönigin auf der Mondsichel; demuthvoll und zugleich mütterlich wendet sich ihr Antlitz zum nackten Christkind an ihrer

---

[1]) Litteratur: Passavant »Nachrichten über die alte Kölner Malerschule«, Nachtrag zur „Kunstreise durch England und Belgien“ (1833) S. 403 f.; E. Foerster »Gesch. d. deutsch. K.« II, S. 167; Kugler »Gesch. d. Malerei« II, S. 422; Waagen »Handbuch« (1862) I. S. 166; Woltmann-Woermann »Gesch. d. Malerei« II, S. 97 u. 488; L. Scheibler im »Repertorium f. Kunstw.« VII, S. 57; Janitschek »Gesch. d. deutsch. Malerei« S. 511, 512.

[2]) Holz. Mittelbild, h. 1,40 *m*, br. 1,84 *m*, Flügel, h. 1,40 *m*, br. 0,85 *m*. Abb. bei Foerster »Denkmale, Malerei« XII. 3 Tafeln in Stahlstich. S. 21 f. — Phot. von A. Schmitz. — Ikonographie der hl. Sippe, vgl. »Legenda aurea des Jacobus de Voragine« (»Lombardica historia aurea«. Durandus »Rationale divinorum officiorum« I. VII. c. 10. 33). Alwin Schulz „Ikonographische Studien über die Sippe der hl. Jungfrau“, »Anzeiger des Germ. Museums« (1870) S. 316 f. Derselbe »Neues Archiv f. Sächsische Gesch. u. A.« XI, S. 171.

[3]) Vgl. W. Müller »Katalog des Wallraf-Richartz-Museums« (1864) S. 34. — Paul Clemen »Kunstdenkmäler« I. S. 266.

Brust. Zwei liebliche Engelknaben in Diakonengewändern halten die Krone über ihrem goldlockigen Haupte. Im Bemühen, den Faltenwurf möglichst reich und üppig zu gestalten, ist das rothe Kleid Marias zum Theil in die Höhe geschlagen, so dafs ein kostbares Brokatuntergewand und graues Stofffutter hervorschauen.

In der Höhe erscheint Gottvater ganz en face auf goldenem Thronsitz; ein Purpurpluviale umgibt seine Schultern, er hält Szepter und die krystallene Weltkugel in der Hand. Die Taube des hl. Geistes schwebt in einer Aureola herab; Engel in lichten Gewändern beten den Schöpfer an. Ein goldener Hintergrund soll den Himmel andeuten, rosige Wolken scheiden ihn von der tiefblauen, irdischen Atmosphäre. Unten in der Ferne vollzieht sich in weiter Landschaft das Erlösungswerk. Leicht skizzirte Figürchen vergegenwärtigen zwischen wilden Felspartien und auf der grünen Ebene vor den Mauern Jerusalems vier Szenen der Passion: das Gebet Christi auf dem Oelberg, die Kreuzschleppung, Kreuzigung und Grablegung.

Den Vordergrund begrenzt zu den Seiten eine Reihe Chorstühle, Edelsteinsäulen tragen über denselben goldene Bogen mit reichem Maafswerk geziert. Vor der Halle kniet die Stifterfamilie von Heiligen empfohlen. Links erkennen wir zunächst St. Jakobus maior, welcher Maria begrüfst, indem er das Haupt vom Muschelhute entblöfst und das Antlitz, umrahmt von grauem Barte, voll inbrünstiger Verehrung zu ihr erhebt; an seinem Sitz lehnt der Pilgerstab; er trägt blaues Gewand und rothen Mantel; St. Thomas hinter ihm mit der Lanze wendet sich zu dem Beschauer. Sein Gesicht ist gebräunt, Bart und Haupthaar kraus und schwarz, über die violettröthliche Tunika hat er einen maigrünen Mantel geworfen; ihm schliefst St. Georg sich an, ein Jüngling mit blonden Locken in reicher phantastischer Rüstung, Fahne und Schild in der Hand. Zur Rechten stützt sich der greise Apostel Andreas auf sein Kreuz und weist auf die Gottesmutter hin, er ist in Graublau gekleidet mit grünem Mantel. Im zweiten Stuhl sitzt St. Hieronymus mit den Abzeichen der Kardinalswürde in die Offenbarung vertieft; ihm folgt der Diakon St. Laurentius mit Buch und Palme.

Die zahlreiche Stifterschaar ist nach den Geschlechtern geschieden. Der Ritter und sein Gefolge zur Linken fesseln uns schon durch ihren prunkvollen Aufzug; er selbst und zwei seiner Söhne tragen über der glänzenden Rüstung einen goldenen Tournierrock, geschmückt mit schwarzen Adlern. Dies Wappen wiederholt sich am Betstuhl. Stiftsherren im Chorhemd oder schwarzen Habit wechseln mit den Gepanzerten ab. Ueber den Letzten schaut der Kopf eines Knaben hervor. Die rechte Seite enthält sechs weibliche Gestalten in reicher modischer Kleidung mit gefalteten Händen und eine Franziskanerin im Andachtsbuche lesend. Auch die Gattin an der Spitze ihrer Töchter und Enkel ist durch ein Wappenschild ausgezeichnet. Sie führt einen rothen gekrönten Löwen auf goldenem Feld.

Die Kombination dieser beiden Wappen des Ehepaares ermöglicht uns eine genaue Bestimmung ihrer Person[4]) und die Datirung des Bildes.

Den betenden Ritter, dessen bartloses Haupt eine schwarze Perücke deckt, können wir als den Erbvogt von Köln, Graf Gumprecht zu Neuenahr, Herr zu Alpen, Hackenbroich, Rodensberg bezeichnen; seine Gemahlin ist Gräfin Margaretha von Limburg, zu Broich, Erbin zu Bedburg. Sie war seit 1425 mit dem Erbvogt vermählt und starb um 1459. Gumprecht zu Neuenahr spielt seit dem ersten Jahrzehnt des XV. Jahrh. in der rheinischen Geschichte eine bedeutende Rolle. Fast beständig lag er mit der Bürgerschaft Kölns in Fehde. 1449 begab sich Gumprecht als Gesandter des Erzbischofs Dietrich II. an den Hof Kaiser Friedrichs III. Er starb am 9. März 1484.

Unser Gemälde enstand offenbar für die Begräbnifsstätte der gräflichen Familie, die Klosterkirche St. Maria in horto zu Köln, und ist mit dem Jahre 1484 ziemlich genau datirt. Die Annahme, das Bild sei noch zu Lebzeiten der Gräfin, also vor 1459, gemalt worden, ist aus stilistischen Gründen ganz undenkbar. Der Künstler hat das Ehepaar mit ihren sämmtlichen Nachkommen dargestellt, als der Tod beide wieder vereinte. Die Gruft schmückte ein prachtvolles Denkmal. Freiherr v. Mering[5]) theilt uns die Grabschrift auf demselben mit

[4]) Gütige Mittheilung des Herrn Hauptmann E. v. Oidtman in Spandau.

[5]) Vgl. Freiherr v. Mering »Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln nebst Geschichte der Kirchen und Klöster der Stadt Köln etc.« (1844) II, S. 173 f.

und bemerkt, dafs in der abgerissenen Kirche, welche in der Nähe des heutigen Justizpalastes stand, „verschiedene kostbare Gemälde zu sehen waren: berühmte Männer und Frauen aus der gräflichen Familie v. Neuenahr u. a. mit ihren Wappen u. s. w."

Eine eingehende Stilanalyse macht die Autorschaft des Meisters der hl. Sippe bei der beschriebenen Tafel durchaus unzweifelhaft.

Soviel dem jungen Maler auch noch von der Art des Meisters des Marienlebens anhaftet, so läfst sich doch schon in den schmalen Gestalten, den knochigen, ausdrucksvollen Köpfen mit tiefen, manchmal etwas schiefstehenden Augen und länglichen Nasen ein eigenartiger Kunstcharakter erkennen. Unbeschränktes Lob verdienen vor Allem die Stifterbildnisse in ihrer edlen, innigen Auffassung, der feinen Durchbildung höchst individueller Gesichtszüge. Besonders bezeichnend für den Sippenmeister ist das ausgesprochene Streben nach Zierlichkeit in jeder Bewegung, nach Anmuth und Liebreiz in den jugendlichen Köpfen. Die ganze Komposition ist noch von einer gewissen Befangenheit. Das Inkarnat ungemein zart behandelt, die Modellirung weich mit wohlvertriebenen graulichen Schatten. Der Zauber eines tiefen und leuchtenden Kolorits, durch Blattgold vielfach noch gehoben, breitet sich über die ganze Schöpfung und verleiht auch dem Faltenschwulst in der Gewandung der Gottesmutter, welcher wohl dem Künstler selbst besonders „naturalistisch" dünkte, einen eigenen herben Reiz.

Dieselbe gesättigte volle Färbung und verwandte Typen versetzen noch ein anderes tüchtiges Bild „Die Klage um den Leichnam Christi mit dem hl. Bartholomäus und der Stifterin" (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 114) in diese Frühzeit des Meisters. Eine Darstellung der Messe des hl. Gregorius mit St. Ludwig v. Toulouse und dem Apostel Andreas, der einen Karthäuser empfiehlt, versah der Maler eigenhändig mit der Jahreszahl 1486 und einer Inschrift. Diese Tafel gelangte aus der Sammlung des Konservator Ramboux zu Köln in das erzbischöfliche Museum zu Utrecht, gehört jedoch keineswegs zu den vorzüglicheren Leistungen des Künstlers. Die Ausführung ist hier ziemlich derb und flüchtig; überall werden kräftige schwarze Umrifslinien sichtbar; der Ton der Farbe wirkt bräunlich und trüb.

Nach völligem Umschwung seines malerischen Stils entstand ein weiteres datirtes Werk des Sippenmeisters, welches das Germanische Museum in Nürnberg Nr. 30 besitzt. Es ist wiederum ein Votivbild und schildert den Verstorbenen in weiter Landschaft, dem in einer Vision die Gewifsheit erlangter Gnade und Rechtfertigung zutheil wird. Christus und Maria knieen als seine Fürbitter vor dem Thron des himmlischen Vaters. Der Erlöser weist auf seine Wundmale hin; Maria beruft sich auf ihre Gottesmutterschaft. Zu den Füfsen des Heilandes liegen Säule und Ruthe, andere Passionswerkzeuge tragen Engel herbei. Die Aufschrift der Rückseite lautet: *In den Jaren uñs h̄ren in Mccccl xxxxii vp sent katerynen auent starff h̄ Jacob Vdem̄ā va Erch(elenz) pastor o wailhorn ind vicari9 In deser kirchen dem God genedich sy.*

Das Datum 1492 bezeichnet nun aber durchaus nicht die Geburtsstunde der neuen Geschmacksrichtung des Meisters oder die Anfänge einer Formensprache, die hier schon mit grofser Routine und Feinheit angewandt ist.

Für die richtige Schätzung unseres Künstlers innerhalb der Entwickelung der kölnischen Malerschule, für die Abwägung seines eigenen Werthes und aller äufseren Einflüsse, die ihn berühren, wird wohl eine genaue Zeitbestimmung und stilistische Prüfung jenes Hauptwerkes den Ausschlag geben, welchem der Meister ja auch seinen Namen verdankt. Wir meinen den grofsen Altar, der im Mittelstück das Gruppenbild der Sippe Jesu enthält, während

---

Die Grabschrift lautet:

Gumpertus jacet hic conjux Margarethaque secum
Haec quinque lustris ante sepulta fuit
Mille quadringentis quatuor octuaginta sub annis
Marci nona dies dum subit occubuit
De Neuvenair Comes is, de Limborg haec comitissa
Quos Proles clausit inclyta Sarcophago
Praefectus Patriae Simul et Comes Agrippinensis
Magnificus prudens singula rite gerens
Cunctis benevolus, frugalis, largus egenis
Constans et intrepidus, pacis amator erat,
Status uterque gravem clamitans atque benignum,
In rebus dubiis consuluisse suis
Contra Schismatos Commissa transque marinos
Vexit banderia Strenuus regalia
Foelix subjectos placida ditione regebat,
Spemque suam populis abstulit hora brevis
Jam senio tardante gravi quaeque optima mors est,
Defunctum genuit tristis utrimque Rhenus,
Detinet Ossa piae Mariae hortus,
Foelicem animam sidera celsa tenent.

die Flügeltafeln innen die Gestalten des hl. Bischofs Nikasius, St. Rochus und einen Stifter — die beiden heiligen Nonnen Genovefa, Elisabeth und eine Stifterin aufweisen. Die Aufsenseiten füllen links die Bilder des hl. Leodegar, Bischof von Autun (mit einem Bohrer), des Feldherrn Achatius (mit dem Dornenast) mit der hl. Legion und weitere Stifter. Die andere Seite nehmen die hl. Jungfrauen Cäcilia, Gudula, Katharina, St. Helena mit dem Kreuze und die weibliche Hälfte der Donatorenfamilie ein.

Diese Gemälde wurden bisher ganz irrig in das Jahr 1518 versetzt; ein vorurtheilsfreier Vergleich derselben mit Arbeiten jener Zeit etwa des Meisters vom Tode Mariä oder des Barthel Bruyn erweist die absolute Unmöglichkeit einer so späten Datirung, und diesem Resultate entsprechen auch alle äufseren Kennzeichen der Bilder.

Ich stimme Merlo[6]) vollständig bei, wenn er den Sippenaltar als eine Stiftung der Kölner Familie Hackeney bezeichnet. Auf allen Altargemälden, welche wir der Freigebigkeit dieser ursprünglich niederländischen Familie verdanken, wiederholen sich nämlich als deren Fürsprecher dieselben Heiligen, darunter auch Nikasius und Gudula, welche sonst in Köln überhaupt nicht vorkommen. Die Bilder des hl. Bischofs von Reims und der Schutzpatronin Brüssels bieten also allein schon genügenden Anhalt für die Benennung der Donatoren. Die Gestalten des hl. Achatius und seiner Legion erinnern aber sogar direkt an ein bestimmtes Mitglied jenes Brabanter Geschlechtes, an Jan Hackeney, welcher im Jahre 1494 am Feste der hl. Cäcilia (22. Nov.) gemeinsam mit Wilhelm Ketzgen die Goldschmiedbruderschaft zu Ehren „des Himmelsfürsten St. Achatius und seiner hl. Gesellschaft, den 10 000 Martyrern", begründete.[7]) Diese Genossenschaft hatte ihre Versammlungsstätte im Achatiuskloster an der Marzellenstrafse, der Sippenaltar stammt aber aus der Dominikanerkirche, in welche nachweislich bei Aufhebung des benachbarten Achatiusklosters 1582 viele Gegenstände von dort überführt wurden. Der Zusammenhang des Sippenaltares mit der Achatiusbruderschaft und ihrem Begründer ist demnach gesichert; eine Bestimmung der Stifterbildnisse auf demselben würde zur sicheren Datirung des Werkes führen.

Im Gegensatz zu den Annahmen Merlo's bin ich dann aber der Ueberzeugung, dafs uns der Künstler in der Mitteltafel überhaupt keine Porträts bieten wollte. Die Darstellung der hl. Sippe wurde zwar mehrfach dazu ausgenutzt, profane Bildnisse zwischen den Szenen der hl. Geschichte anzubringen, in diesem Falle jedoch haben wir sämmtliche Gestalten (ähnlich wie z. B. bei der berühmten Schöpfung des Quinten Massys von 1509) durchaus einzig als Abbilder der Verwandten Christi nebst den hl. Jungfrauen Katharina und Barbara anzusehen. Nur solche Figuren auf den Flügelgemälden möchte ich als Donatorenbildnisse betrachtet wissen, welche sich durch ihre gesammte äufsere Erscheinung und Haltung, Kostüm u. s. w. sogleich als die Stifter kenntlich machen. Unter diesen darf dann das Porträt des Jan Hackeney und seiner Familie keinesfalls fehlen.

Johann Hackeney wird schon 1476 Oct. 21. in den Rathsverhandlungen (III, 62) als selbstständiger Goldschmiedmeister und Bankier genannt; 1477 findet er sich nebst seiner Gattin Styngen zuerst in den Schreinsbüchern erwähnt. (Scab. Petri Löhrgasse.) 1483 Sept. 25. vertritt er als Zeuge die Angelegenheit seiner minderjährigen Neffen und Nichten. Nikasius Hackeney, nach Ermordung seines Vaters Vormund seiner Geschwister, verpfändete damals das Haus Lobeth in der Budengasse an Goswyn Stralen (St. Laurentius Lib. II.); 1495 war Johann Schreinmeister der Eligiusbruderschaft; 1501 Febr. 18. wiederum Zeuge bei einer Schenkung (Rente von acht Gulden) des Kraft Frank und seiner Frau an das Achatiuskloster und die gleichnamige Bruderschaft; 1507 März 23. vertritt er seinen Neffen Nikasius bei Gelegenheit der Erwerbung des Hauses Heydenrich, hier zum letzten Male erscheint sein Name unter den Lebenden. 1508 Dec. 31. wählt sich Casyn einen andern Verwandten zum Bevollmächtigten.

In dem ergrauten, bartlosen Manne, der unter dem Schutze des hl. Leodegar und Achatius der Stifterreihe präsidirt, haben wir auf dem Sippenaltar das Bildnifs des Johann Hackeney zu erblicken. Hinter ihm knieen

[6]) J. J. Merlo »Die Familie Hackeney zu Köln, ihr Rittersitz und ihre Kunstliebe«. Köln (1863) S. 70.

[7]) Das Bruderschaftsbuch gelangte aus Merlo's Nachlafs in das Kölner Stadt-Archiv.

seine Neffen und sonstige Verwandte, darunter drei Mönche. Ihm gegenüber beten zu den Füßen weiblicher Heiligen Frau Styngen Hackeney und die Nichten ihres Gatten, die Franziskanerin Elisabeth im Achatiuskloster, die Benediktinerinnen Benedicta in Nonnenwerth und Maria vom Kloster Weyer (damals in St. Cäcilien zu Köln). Das junge Mädchen zwischen den Klosterfrauen stellt wohl Nesgyn, die einzige Tochter Johanns dar, welche 1532 als Wittwe des Johann Frydach genannt wird (Scab. Petri Löhrgasse).

Auf den Innenseiten der Flügel kniet Nikasius, von seinem Namenspatron empfohlen, und seine Gemahlin neben der hl. Genovefa. Christina Hardenrath war in erster Ehe mit dem Bürgermeister v. Merle verheirathet gewesen, der bald nach 1498 starb. Sie wird sich um 1500 mit Nikasius verbunden haben. 1508 war die Vermählung längst verjährt, denn am 31. Dez. dieses Jahres trifft Casyn Hackeney die Bestimmung, wofern seine Ehe weiterhin kinderlos bliebe, solle sein gesammter Besitz nach dem Tode beider Gatten ausschließlich an die Verwandten seiner Seite übergehen.

Von wesentlicher Bedeutung für die Zeitbestimmung des Sippenaltars ist nun der Umstand, daß das Familienwappen noch auf den Bildern fehlt, welches dem Nikasius und Georg vom Kaiser Maximilian verliehen wurde, und das auf späteren Stiftungen stets angebracht ist.

Das weisse schreitende Ross auf rothem Feld ist ein sogenanntes redendes Wappen und deutet zugleich auf den Ursprung der Familie aus den burgundischen Niederlanden hin. (Hackeney, hacquenée = Zelter.)

Casyn blickte mit gerechtem Stolz auf die Abzeichen seiner Ritterwürde; zwei weiße Rosse sah man in Stein gemeißelt am Söller seines um 1508 erbauten Edelsitzes am Neumarkt, sie wurden zu Wahrzeichen der Stadt und führten zur Bildung der Richmodissage.

Der Zeitpunkt, wann nun der deutsche König seinen Rechenmeister Casyn zum Ritter schlug, läßt sich allerdings nicht genauer bestimmen, dies Ereigniß ging aber jedenfalls dem Jahr 1504 zuvor, in welchem Nikasius als Kgl. Röm. Majestät Rath und Präfekt von Wildenstein etc. genannt wird. Merlo berichtet von einer silbernen Denkmünze aus dem Jahr 1500, welche auf der Aversseite das Bild Maximilians zeigt, deren Revers aber das Wappen der Hackeney ziert, mit der Umschrift: CASIVS RECHENMAISTE 1500 ⊣ (nicht 1200). Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Medaille zum Gedächtniß jener Standeserhebung geprägt wurde.

Diese Fülle von Nachrichten über Nikasius Hackeney und seine Gemahlin erhärten nun die Thatsache, daß wir den Sippenaltar, auf welchem dieselben als junges Ehepaar erscheinen, jedenfalls nach 1498 und vor 1504, wahrscheinlich um das Jahr 1500 anzusetzen haben.

Dem modernen Betrachter, der sein Auge an photographische Porträtaufnahmen gewöhnt hat, mag nun allerdings eine Uebereinstimmung dieser Bildnisse mit jenen derselben Familie vom Meister des Todes Mariä aus dem Jahr 1515[8]) nicht sogleich einleuchten. Der Mangel einer frappanten Aehnlicheit bei Porträts derselben Personen nach längerer Frist von verschiedener Hand gemalt kann jedoch niemals als entkräftender Gegengrund einer sonst zuverlässigen Benennung gelten. Läßt sich nach Alter und allgemeiner Charakteristik der Gesichtszüge die Möglichkeit einer Identität der porträtirten Personen zugestehen, so erklären eine fremde Auffassungsweise, die verschiedene Begabung und Gewöhnungen der Künstler manche Kontraste. Es ließe sich hierfür eine große Menge von Beispielen anführen, wir berufen uns nur als Zeugen auf den greisen Hermann v. Weinsberch, der im Jahre 1583 mit naivem Staunen seine fünf „contrafeitungen" vergleicht und dabei bemerkt: „Wie verscheiden nuhe eyn vor dem andern stehet vnd sich zeunet, so duck hab ich myn angesigt verandert nach den jaren, dass scheir nit eynss dem andern glich ist .... Die alte Contrafeitung anno 1551 die was seir verandert, dass mich nemanss darviss erkant ..." (Buch »Weinsberch« II. Fol. 404b.) Und doch rührten diese Bildnisse von Barthel Bruyn und seinem gleichnamigen Sohn, trefflichen Porträtmalern, her.

---

[8]) Die Porträts der Brüder Hackeney und ihrer Frauen vom Meister des Todes Mariä können ebensowenig als Maßstab angesehen werden, wie die oben Beschriebenen. Auf dem Flügelbilde des Hausaltärchens mit dem Tod Mariä gleicht z. B. Georg einem heranwachsenden Jüngling. Nach den urkundlichen Erwähnungen muß er 1515 seinem vierzigsten Lebensjahr nahegestanden haben. (1483 zuerst als unmündiges Kind erwähnt, starb vor 1524.) Auch seine Gattin Sibylla geb. v. Merle ist zu jung dargestellt.

Auch der Meister der hl. Sippe hat auf den Namen eines tüchtigen Bildnifsmalers begründeten Anspruch, wenn er sich auch nur bei der Wiedergabe von Donatoren in diesem Fache versuchte.

Bei seinen Idealgestalten, vornehmlich den hl. Frauen, fällt die Gleichartigkeit der Köpfe sofort auf. Wollte er männliche Charaktere in der Mannigfaltigkeit und Intensität ihrer Empfindungen in gröfseren Reihen vorführen, wie z. B. bei der hl. Legion, so scheint er sich mehrfach auch an ein bestimmtes Modell[9]) gehalten zu haben; im Allgemeinen wiederholt er aber auch hier die ihm lieb gewordenen Typen, welche sich nach bestimmtem Geschmack allmählich ausbilden und später zur Manier erstarren.

Zunächst sollen hübsche, jugendliche Gesichter durch frische Anmuth und Freundlichkeit anziehen. Ganz en face oder mit zierlichem Kopfneigen stellen sich diese schlanken Gestalten dem Beschauer dar. Die rosigen Wangen sind voll und rundlich. Aus den Augen blickt eine sanfte Sinnesart, das feine Stumpfnäschen und spitze kleine Kinn deutet Schalkhaftigkeit an. Die überhohe Stirn ist in der Mitte gefurcht und fällt an den Schläfen steil ab. Nach der Mode der Zeit lassen die Jungfrauen ihr blondes oder goldiges Haar ganz frei herabfallen oder umwinden es mit Bändern und Perlschnüren.

Anders geartet sind die Charaktertypen des Sippenmeisters. Die Energie eines reiferen Alters wandelt sich in diesen hartgeschnittenen herben Zügen leicht in Grübelei und Verdrossenheit um, der Tiefsinn in den Mienen der Greise empfängt den Ausdruck schläfriger Seelenruhe. In den faltigen, hohlen Gesichtern sind die Augen fast regelmäfsig im Winkel gestellt und blinzeln müde unter halbgeschlossenen Lidern. Die Nase ist scharf und gebogen, Unterlippe und Kinn ragen stark vor. Solch' hagere Heilige erscheinen nun eher bizarr als verehrungswürdig, eher gleichgültig und trübselig wie begeisterungsvoll und innig. In allen späteren Arbeiten des Malers vermissen wir die Grofsartigkeit der Intentionen und das eindringliche Pathos eines Meisters des Marienlebens.

Die Klarheit und Leuchtkraft seines Kolorits nehmen uns andererseits wiederum für den Künstler ein. Bewundernswerth ist die Frische und Lebhaftigkeit seiner Malereien, das saftige Kirschroth und Blau in den Gewändern, daneben die gebrochenen Farben und Schillertöne; prächtige goldgemusterte Stoffe, Tapisserien, Sammet, Pelz, Edelsteine und reicher goldener Zierrath laden zu eingehender Betrachtung.

Doch auch hier fehlt den Farben eine reichere Abstufung ihrer Werthe, den Schatten die Tiefe, sobald sich der Maler von der Kunstweise seines Meisters emanzipirte. Der Faltenwurf ist übertrieben verwickelt, üppig und kraus. In unendlichem ganz unmotivirtem Gefältel kreuzen sich röhrenartige Wulste und verdecken die Formen. Den Hintergrund bildet gewöhnlich ein gemusterter Vorhang, neben dem man in eine phantastische Felslandschaft mit lichten verschwommenen Fernen hinausblickt. Goldgrund ist selten, auch die Nimben werden meist in Form eines Strahlenkranzes selten als Scheiben gebildet.

Wir nannten die Stiftung der Familie Hackeney bisher stets „den Sippenaltar"; streng genommen schildert derselbe im Mittelstück die Verlobung der hl. Katharina mit dem Christkind in Gegenwart der gesammten irdischen Verwandtschaft Jesu und der hl. Barbara.

Auf goldenem Thron, dessen reichgemusterte Rückwand nackte Putti halten, sitzen nebeneinander Anna und Maria, beide mit dem göttlichen Kinde beschäftigt, welches sich seiner königlichen Braut zuwendet.

Ziemlich theilnahmlos umsteht diesen festlichen Vorgang die hl. Sippe. Hinter der Gottesmutter lehnt sich Joachim an die Seitenbrüstung des Thronsitzes, der Nährvater Joseph blickt bescheiden über St. Barbara hervor. Maria Salome mit ihren Kindern Jakobus maior und Johannes evangelista, sowie deren Gatte Zebedaeus beschliefsen rechts die Gruppe. Gegenüber auf der linken Seite hält Maria Kleophas den kleinen Barnabas an der Brust, ihr greiser Vater und Alphäus, ihr Ehemann, stehen seitlich. Vorn auf dem maigrünen Wiesengrund spielen Simon, Judas Thaddaeus

[9]) Auf mehreren Gemälden des Sippenmeisters, z. B. der Kreuzigung in Nürnberg, dem Kölner Sippenaltar u. a. fällt eine männliche Gestalt durch eingehendere Individualisirung besonders auf. Der hagere Kopf mit scharfen Gesichtszügen ist schräg gewandt, die Augen fixiren den Beschauer. Man pflegt derartige Figuren stets als Selbstporträts der Künstler zu erklären, im vorliegenden Falle scheint mir eine solche Benennung jedoch gewagt.

und Jakobus minor mit den Symbolen ihres künftigen Martyriums. In der Ferne sind Szenen des Marienlebens angeordnet, die Beschneidung Jesu und der Tod Mariä, auf den Innenseiten der Flügel die Geburt Christi und die Himmelfahrt Mariä in reichen (leider übermalten) Felslandschaften hinter Heiligen und Stiftern (Photographien von A. Schmitz).

Den Beschlufs in der bisher betrachteten Reihe bestimmt datirbarer Arbeiten des Sippenmeisters bilden die Entwürfe zu den Glasgemälden der drei mittleren Fenster im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms. Das erste mit dem Stammbaum Christi, St. Gereon, St. Petrus und dem Stifter, Erzbischof Philipp, Graf Daun-Oberstein und sechs Szenen aus der Geschichte des hl. Petrus, enthält die Jahreszahl 1509. Das mittlere, eine Stiftung der Stadt Köln, stammt nach Merlo aus dem Jahr 1507. Das letzte mit der Anbetung der Könige, dem Besuch der Königin von Saba bei Salomon, Heiligen und dem Donator soll nach Eltester acht Tage vor dem Tode des Stifters (Kurfürst Hermann Landgraf von Hessen, Erzbischof von Köln † 28. Nov. 1508) vollendet worden sein.

Angesichts der zahlreichen, ausführlichen Beschreibungen[10]) können wir uns hier einer eingehenden Besprechung dieser berühmten Glasmalereien entziehen und wollen nur bemerken, dafs die Entstehung der Vorlagen des Malers der langwierigen Ausführung der „Glasworter" wohl geraume Zeit vorausging.

Ueber das Jahr 1510 hinaus können wir die Thätigkeit des Sippenmeisters schwerlich ausdehnen, seine keineswegs zahlreichen eigenhändigen Arbeiten gruppiren sich bequem um die eruirten Jahreszahlen 1484, 1492, 1500, 1509.

In dem kleinen Altärchen des Wallraf-Richartz-Museums Nr. 117 begegnen wir intensiven Einwirkungen flandrischer Meister. Durch Zartheit der Behandlung und Innigkeit der Auffassung überragen diese hellfarbigen Bildchen manche Hauptleistung des Künstlers.

Auf der Mitteltafel stehen in einem Blumengarten zwei hl. Jungfrauen, Barbara neben ihrem Thurm liest im Gebetbuch, an Dorothea ist der Jesusknabe nach Kinderart zutraulich herangetreten und steckt in das Körbchen der Himmelsbraut Frühlingsblumen, die er aus seinem Hemdchen hervorlangt. Auf den Flügeln empfiehlt Bruno von Köln einen Karthäuser, Hugo von Grenoble eine Karthäusernonne; im Hintergrund Szenen aus der Legende der hl. Barbara und Maria Magdalena. Der hellgrüne Baumschlag ist mit feinen Tupfen ausgeführt. Lichter Dunst umhüllt die Ferne. (Photographie Anselm Schmitz). Der büfsende Hieronymus in der Wildnifs vor dem Crucifix niedergeworfen, verräth im Typus deutliche Anklänge an Gerard David. (Germanisches Museum zu Nürnberg Nr. 31.) Auch die Anbetung der Könige in der Pinakothek zu München Nr. 47 entstand trotz des Goldgrundes nach der Bekanntschaft des Sippenmeisters mit den letzten Errungenschaften der vlämischen Schule.

Die Kreuzigung Christi im Musée royal de Belgique in Brüssel Nr. 126 bezeichnet geradezu den Höhepunkt im Schaffen des jugendlichen Meisters. Diese Tafel, das Mittelstück eines Altarwerkes, stammt aus Richterich bei Aachen; die zugehörigen Flügel befinden sich im Besitz von Frau Dr. Virnich zu Bonn. (Ehemals Sammlung Lyversberg Nr. 29—32.) Sie enthalten innen die Anbetung der Könige und die Auferstehung, aufsen eine Darstellung der Verkündigung nebst den Heiligen Bartholomäus und Petrus.

Im Mittelbild drängen sich fast unübersehbar äufserst lebendige Gestalten um die drei Kreuze zusammen. Berittene Anführer und Pharisäer, Kavaliere, den Jagdfalken auf der Faust, höhnende und streitende Kriegsknechte erfüllen den ganzen Vordergrund. Longinus auf trefflich bewegtem Schimmel, nach der Legende blind, stöfst mit Hülfe eines gepanzerten Knappen seine Lanze soeben in die Seite des Herrn; der römische Hauptmann legt sein Bekenntnifs für die Gottheit Jesu ab. Im Kreise klagender Frauen sinkt Maria ohnmächtig in die Arme des Lieblingsjüngers; Engelschaaren umschweben anbetend den Heiland. In der Ferne vor den Thoren Jerusalems ist links der Erlöser unter der Kreuzeslast zusammengebrochen; rechts erscheint Christus

---

[10]) Passavant in Schorn's »Kunstblatt« (1833) S. 48; E. Weyden »Ueber die Glasgemälde des Domes von Köln« (1854); Eltester im »Organ f. chr. K.« (1855) Nr. 21—23; Merlo in den »Bonn. Jahrb.« LX (1877) S. 85; Kugler »Rheinreise« S. 325; Mohr »Kirchen von Köln« S. 139 f.; L. Scheibler in dieser Zeitschrift V (1892), Sp. 130; Photographien v. Schönscheidt u. A. Schmitz.

dem reuigen Petrus und steigt zur Vorhölle hinab. In wilder Schlucht treiben Teufel ihren Spuck um die Leiche des erhängten Judas. (Photographie Hanfstängl.)

Andere Kreuzigungsbilder von bescheidenerem Umfang und schwächerer Durchführung besitzt das Germanische Museum Nr. 29 (Klass. Bilderschatz Nr. 499) und die Kirche zu Vallendar bei Ehrenbreitstein.[11])

Mehrere Kunstgelehrte benannten nun unsern Sippenmeister nach einem andern, leider nicht mehr intakten Altarwerk des Kölner Museums Nr. 115, dem Sebastiansaltar, einer Stiftung der gleichnamigen Bruderschaft in der Kölner Augustinerkirche, dessen Mitteltafel wir hier in Lichtdruckreproduktion (Taf. IX) beifügen.

Die ganze Legende ihres Patrons mufste der Maler der Bruderschaft ausführlich auf Goldgrund veranschaulichen; die figurenreichen Hauptgruppen ergänzen zahlreiche Episoden im Hintergrund.

Die Hauptszene des linken Flügels schildert die begeisterte Predigt Sebastians, in welcher er die Martyrer Markus und Marcellianus im Gefängnifs tröstet, ihre Angehörigen und den Kerkermeister Claudius erschüttert und bekehrt. In der Ferne ermahnt er, von einem Engel unterstützt, die genannten Heiligen zum Ausharren im Glauben und heilt Zoë, die taubstumme Gemahlin Nikostrats. Als Christ wird Sebastian dem Gericht Diokletians zugeführt, der ihn mauretanischen Bogenschützen zur Hinrichtung übergibt.

Auf der Mitteltafel steht Sebastian halb entblöfst an einen Baum gefesselt, den Pfeilen der Heiden preisgegeben, welche ihn durchbohren, doch nicht zu tödten vermögen. Noch lebend findet Irene, die Wittwe des Castulus, den Martyrer und pflegt ihn mit Beistand eines Engels. Wunderbar genesen tritt Sebastian wiederum vor den Kaiser und bedroht ihn mit den Strafen des Himmels.

Vorn auf dem rechten Flügelbild wird der Heilige im Beisein Diokletians mit Stöcken erschlagen; seinen Leichnam werfen die Henker in eine Kloake, Lucina empfängt im Traum Kenntnifs von dieser Entweihung, goldiger Lichtschein bezeichnet den Suchenden den Ort der Schändung, in feierlicher Prozession werden die sterblichen Ueberreste in den Katakomben beigesetzt.

Dieser reiche Stoff ist mit Geschick geordnet; die Legende wird in lebhaft, fast munter bewegten Figuren ohne allzugrofse Tragik berichtet. Die Farben sind etwas undurchsichtig und schwer, das Inkarnat ist hart röthlich. Die Aufsenseiten der Flügel schmücken sechs Heiligengestalten. (Photogr. A. Schmitz.) Die Augsburger Gallerie besitzt zwei grofse Tafeln mit ähnlichen Charakterfiguren, St. Augustin, Andreas, Hieronymus und ein Bischof.

In dem Altar Nr. 43—45 der Münchener Pinakothek mit der Beschneidung Jesu und den Heiligen Johannes Bapt., Johannes Ev., Bartholomäus — Maria Magdalena, Christina Barbara ist die spätere Manier völlig ausgeprägt. Die Stifterbildnisse nebst Wappen des kölnischen Geschlechtes Questenberg und eine Marke, die sich als Abzeichen der Familie v. Aich erweist, versetzen dies Werk, welches aus der Kölner Columbakirche herstammt, in das erste Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts. (Lith. von Strixner. — Johann Questenberg † 1538, vermählt mit Christina v. Aich, welche 1552 noch lebte.)

An der Schwelle einer neuen Kunstperiode endet die Thätigkeit des Sippenmeisters. Die Jahreszahlen, welche sich mit seinen Hauptwerken verknüpfen, verbieten es, ihn direkt zu den Schülern und Nachfolgern des Quinten Massys zu rechnen, die erst seit ca. 1515 der Kölner Malerschule neue Bahnen eröffnen. Zwar waren die grofsen Schöpfungen des Antwerpener Meisters seit dem Jahre 1509 schon bald nachher auch einzelnen einheimischen Kölnern, z. B. dem Meister von St. Severin, bekannt geworden, auf die Entwicklung des älteren Sippenmeisters kann aber dem Löwener Triptychon der hl. Familien oder der Grablegung der Antwerpener Schreinerzunft kein Einflufs mehr zugestanden werden, denn das Lebenswerk unseres Kölner Malers liegt mit dem Jahre 1510 vollendet und abgeschlossen vor uns. Die entscheidende Phase, welche tief in seine ganze Kunstweise einschnitt, seinen Farbengeschmack völlig umgestaltete, müssen wir um das Jahr 1490 ansetzen. Es scheint, dafs der jugendliche Künstler damals eine Reise nach Flandern unternommen hat

[11]) Triptychon. Mittelbild Kreuzigung Christi. Auf den Flügeln innen: Anbetung und Geburt Christi, aufsen: Verkündigung und Darstellung im Tempel (restaurirt). Lehfeldt »Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz« (1886) S. 215.







und ihn die sonnige Helligkeit und Klarheit, die minutiöse Feinheit in den Gemälden der Brügger Meister entzückte.

Seit jener Zeit blieb der Kölner Sippenmeister mit allen Strebungen vlämischer Kunst in steter Verbindung und bei seinen späteren Arbeiten finden wir ihn in der That auf jenen Wegen, welche Quinten Massys der nordischen Malerei vorzeichnete. Doch es blieben immer nur Ansätze eines neuen Stils, die sich auch auf Umwegen übermitteln lassen, weder die malerische Behandlung des Sippenmeisters noch seine Typen deuten auf jenen unmittelbaren Anschlufs an den Antwerpener Meister hin, welche die Nacheiferungen eines Schülers kennzeichnet.

Quinten Massys ist bekanntlich erst spät zur Malerei übergegangen; erst 1491 ist er als selbstständiger Meister in den Liggeren der Antwerpener Malerzunft eingetragen; auch von ihm kennen wir Jugendwerke in noch alterthümlicher Formensprache von tiefer gesättigter Färbung. Wann er damit begann, seine Tafeln in die bezaubernden Halbtöne und Schillerfarben zu tauchen und zuerst die Fernen seiner märchenhaft grotesken Landschaften in zart violetten Lichtdunst hüllte, bleibt uns unbekannt.

Die neue Farbenstimmung und die Landschaft waren es aber hauptsächlich, welche den Meister der hl. Sippe zur Nachahmung anreizten, Quinten's eindringliche, oft bis zur Karrikatur ausartende Charakteristik, die heftige dramatische Aktion, sein kühner Griff in die Wirklichkeit blieben dem Kölner fremd und unverständlich.

Dieser begnügt sich mit verschnörkelten Charaktertypen und dem Ausdruck jugendlicher Zartheit. Das helle Nebeneinander in seinen Bildern wird bald zur Flachheit, sein monotones, ewig rosiges Inkarnat mit den grauen Schatten erinnert nur schwach an die einheitlich in Lokaltönen modellirten plastischen Formen des berühmten Antwerpeners.

Der Meister der hl. Sippe, wie der ihm in mancher Hinsicht wahlverwandte Meister des hl. Bartholomäus[12]) sind die letzten Spätlinge einer alternden Kunst, welche die frische, formgewandte Ausdrucksweise der eingewanderten Niederländer am Rhein bald ablöst. Auch den Werkstatt- und Schularbeiten des Sippenmeisters[13]) ist mit dem Jahre 1515 der äufserste Termin gesetzt; in breiter Masse folgen sie seinen verschiedenen Leistungen und spiegeln deren Eindruck auf Gehülfen und gleichstrebende Kölner Künstler deutlich ab.

Bonn. **Eduard Firmenich-Richartz.**

---

12) In seiner »Gesch. d. deutsch. K.« II, S. 179 bezeichnete E. Foerster das Triptychon des Sippenmeisters in der Münchener Pinakothek Nr. 43—45 wegen der Aehnlichkeit der weiblichen Heiligengestalten als ein Jugendwerk des Meisters des Bartholomäusaltares. Später (»Denkmale« a. a. O.) hielt er den Meister des hl. Bartholomäus für einen Schüler unseres Künstlers.

13) Werkstattarbeiten, Schulbilder und Verwandtes: Berlin, Kgl. Museum Nr. 578 A, B, C. Flügelaltar: Im Mittelbild die thronende Madonna mit den Heiligen Dorothea, Elisabeth, Petrus, Andreas — Martha, Helena, Jakobus minor, Severinus. Linker Flügel: Georg, Mauritius, Gereon, Gregorius. Rechter Flügel: Zwei Bischöfe, Hanno und Gottfried von Bouilon (gutes Werkstattbild). — Brüssel, Musée royal de Belgique Nr. 106. Messe des hl. Gregorius. — Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr. 119. Maria, Nr. 120. Verkündigung, Nr. 121. Geburt Christi (gute Werkstattbilder), Nr. 118. Messe des hl. Gregorius. Rechts akademischer Würdenträger in rothem Habit, vielleicht der Stifter. Nr. 111. Votivbild. Oben in Aureola: Gottvater, Christus, Maria und Engel, unten in der Landschaft Johannes Bapt., Johannes Ev., Columba, Cäcilia, geistlicher Stifter. Nr. 222. Crucifixus, Maria, Johannes, Magdalena, Anna selbdritt, Stifter und Sohn — Johannes Bapt., Ursula, Stifterin und zwei Töchter. Nr. 223. St. Katharina, Barbara (hat gelitten). Nr. 117. Christina, Margaretha, Cäcilia, Lucia. Nr. 113. Die hl. Dreifaltigkeit (sog. Gnadenstuhl), links Barbara und Katharina, rechts Hubertus und Papst Cornelius, vorn Wappen und Marke der Familie v. Aich und v. Rhyt. (Joh. v. Aich, geb. 1498, Bürgermeister 1515 pro iuniori und 1518, † 21. Nov. 1519, vermählt mit Beilgen v. Rhyt, geb. 7. April 1483, † 10. Febr. 1553.) Der Art des Sippenmeisters noch verwandt. Nr. 87. Crucifixus, Maria, Johannes — Römischer Hauptmann, St. Augustin und Bischof, Schulbild des Meisters des Marienlebens zeigt in den Köpfen schon Anklänge an Jugendwerke des Sippenmeisters.

Im Nachlafs Bourel's, Predella mit Brustbildern: Christus mit Lamm, Johannes, Ursula, Bischof — Joseph, Columba, Stephanus. (Auf Goldgrund.) Stammt aus Haus Königstein in der Schildergasse, das im Beginn des XVI. Jahrh. im Besitz der Familie Rink war. — München, Kgl. Pinakothek. Nr. 46. Hieronymus, Petrus, Joseph mit dem Christkind. Nr. 124. Legende der hl. Eremiten Antonius und Paulus (der Art des Sippenmeisters verwandt). — Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 33. Columba Ursula, Agnes (gutes Werkstattbild). Nr. 32. Verkündigung. Nr. 34. Himmelfahrt Christi. Nr. 35. Himmelfahrt Mariä. (Art des Sippenmeisters, ziemlich früh.)

Ein kölnisches Gebetbuch mit Stichen des Meisters P W.

Mit Abbildung.



n jüngster Zeit ist die kölnische Abkunft des Meisters P W in Zweifel gezogen worden. Friedrich Lippmann sagt in seinem, übrigens ausgezeichneten und mit seltener Beherrschung des Stoffes geschriebenen »Handbuch des Kupferstichs« (Berlin 1893) S. 37—38: „Ob der Stecher mit dem Monogramm P W der nieder- oder oberdeutschen Schule zuzuzählen ist, kann fraglich sein. Vielleicht ist er mit dem Holzschnittzeichner identisch, der in der Zeit um 1500 Druckwerke der Grieninger'schen Offizin in Strassburg mit zahlreichen Illustrationen ausstattete. Der Dialekt der deutschen Beischriften auf dem Schweizerkrieg bietet keinen hinreichend sicheren Anhaltspunkt, um die Herkunft des Verfertigers — ob Oberrhein oder Köln — festzustellen.“ In demselben Sinne äufsert sich der Anonymus der Chalcographischen Gesellschaft (Jahrg. 1892, Text zum runden Kartenspiel Nr. 9—13), der die Hauptthätigkeit des Stechers nach West-Deutschland oder der Schweiz verlegen möchte.

Dem gegenüber seien hier noch einmal in Kürze die Gründe aufgeführt, welche mich seinerzeit veranlafsten, den unter den Stechern des XV. Jahrh. in erster Reihe stehenden Künstler für einen Kölner zu erklären.[1])

W. Schmidt hat auf's Bündigste nachgewiesen, dafs die Inschriften auf dem Hauptwerk des Meisters, dem Schweizerkrieg, kölnisch seien.[2]) Das aus den Buchstaben P C gebildete Einschiebsel, welches sich nur auf dem Schweizerkrieg zwischen den Buchstaben des Künstlermonogramms findet, kann sehr wohl auf *„Pictor Coloniensis“* gedeutet werden, und die Windmühle, die der Stecher daselbst oben am Bodensee anbrachte, dürfte eine Reminiscenz an seine niederrheinische Heimath sein.

Der Titel zum runden Kartenspiel, von dessen seltenen Blättern sich ausser in Bologna, Dresden, London und Wien nur noch in Köln 8 Karten erhalten haben[3]), zeigt die drei Kronen des Kölner Stadtwappens mit der Umschrift: *Salve felix Colonia!*

Alle Wasserzeichen, welche in den vom Meister P W benutzten Papieren vorkommen, (Lilienwappen, Hand, Herz und Zange) sind ausschliefslich niederdeutsch und finden sich niemals bei den süddeutschen Stechern des XV. Jahrh., während sie in den Blättern Israhels van Meckenem, des Monogrammisten I C von Köln, des sogen. „Franz von Bocholt“ und des Meisters von Zwolle fast ständig angetroffen werden.

Die auf den Stichen des Meisters P W vorkommenden Kostüme, besonders die Frauentrachten, sind ausgesprochen niederrheinisch, Schon Thausing hat sie nach dem in der Albertina zu Wien befindlichen „Loth“, den er wegen des ausradirten P für eine Arbeit Wenzels von Olmütz hielt, für unzweifelhaft kölnisch erklärt.[4])

Endlich hat der Meister P W das Wappen eines Aachener Kanonikus: Walther von Bilsen gestochen, und seine Blätter sind vorwiegend in Köln und am Niederrhein kopirt worden, so das runde Kartenspiel von Telman von Wesel, die hl. Anna selbdritt P. III. 66. 185 von dem wahrscheinlich kölnischen Meister S[5]) und der hl. Hieronymus P. 6 in freier Weise auf einer der frühesten Arbeiten Jacob Bincks. Auch Israhel van Meckenem hat Stiche des Meisters P W kopirt.[6])

Es dürfte schwerlich einen andern namenlosen Stecher des XV. Jahrh. geben, für dessen Lokalisirung sich soviele Argumente finden lassen, wie für den Meister P W von Köln, und ich glaube, dafs man bei dem Fehlen jeder urkundlichen Nachricht sich unbedingt für seine kölnische Herkunft erklären mufs, so lange nicht bessere Gründe dagegen geltend gemacht werden, als die Eingangs erwähnten.

Ich habe im III. Bd. dieser Zeitschrift Sp. 188 einen vordem nicht als Arbeit des Meisters P W bekannten, unbezeichneten Stich, S. Anna selbdritt darstellend, beschrieben, der sich nach Passavant's Zuweisung unter den Blättern des Meisters S im Berliner Kabinet fand. Gerade zu der Zeit als ich jenen kleinen Fund

[1]) »Repertorium f. K.« X, S. 254 ff.

[2]) Vgl. die »Münchener Allgemeine Zeitung« vom 7. Juni 1885 (Nr. 156) und »Repertorium f. K.« X, S. 256.

[3]) Vgl. »Repertorium f. K.« XIV, S. 105.

[4]) Vgl. »Repertorium f. K.« X, S. 258.

[5]) Vgl. Bd. III dieser Zeitschrift Sp. 389.

[6]) ibid. Sp. 390 und »Repertorinm f. K.« XV, 139. 245.

publizirte (1890), erwarb das British Museum von Quaritsch um den geringen Preis von 20 Pfd. Sterl. ein kölnisches Gebetbuch: „Rosenkrantz Marien der wyrdiger moder Goitz" (Printroom-Mus. 119)[7], welches gegen Ende des XV. Jahrh. geschrieben wurde und drei Stiche des Meisters P W enthält, darunter auch die vorerwähnte S. Anna selbdritt. Es verdient, hervorgehoben zu werden, dass diese drei Stiche nicht etwa eingeklebt, sondern auf die Pergamentblätter des Manuskriptes selbst gedruckt sind, was natürlich dafür spricht, dafs sich die Platten zur Zeit der Entstehung des Breviers in Köln befanden. Die drei gleich grofsen Stiche sind nach Art von Miniaturen, die sie offenbar ersetzen sollen, sehr sorgfältig mit Blau, Violett, Gelb, Zinnober, Braun, Fleischfarbe und Gold illuminirt. Keines von ihnen ist bezeichnet, doch erkannte der Direktor des Printroom, Sidney Colvin mit kundigem Blick sofort, dafs es sich um Arbeiten des Meisters P W oder doch seiner Schule handeln müsse. Dafs ich von der hl. Anna selbdritt ein zweites Exemplar gefunden und dem Meister P W zugeschrieben hatte, war ihm nicht bekannt, was ich zum Beweise der Unabhängigkeit seiner mit der meinigen übereinstimmenden Ansicht ausdrücklich betonen möchte.

Eine Beschreibung der drei Blättchen mit Ausnahme der schon im III. Bd. beschriebenen St. Anna selbdritt möge hier folgen:

1. Die Madonna auf der Mondsichel von zwei Engeln gekrönt. Die hl. Jungfrau sitzt mit offen herabwallendem Haar in einer Flammenglorie auf der Mondsichel, über die ihr Kleid und der lange Mantel herabfällt. Sie hält mit beiden Händen das nackte Jesuskind und neigt das Haupt ein wenig gegen die linke Schulter. Ueber ihr halten zwei schwebende Engel in langen Gewändern eine Krone. Unter der Mondsichel Wolken.

Die Darstellung umgibt ein Rahmen, der, unten und auf der linken Seite breiter, in achtzehn ungleiche, bald drei-, bald viereckige Felder getheilt ist, deren jedes Rosen, Nelken, Erdbeeren und acht verschiedene Vögel füllen. Die oberen Ecken der inneren Einfassungslinie sind gerundet. 65 : 40 *mm* Einf. ohne den Rahmen, 101 : 68 *mm* Einf. mit demselben, 116 : 74 *mm* Platte. Unbeschrieben.



Die Madonna auf der Mondsichel von zwei Engeln gekrönt. Kupferstich des Meisters P. W.

Von diesem Stich besafs das British Museum bereits ein unkolorirtes Exemplar ohne Plattenrand. Dasselbe stammt aus der Sammlung Delbecq[8] und befand sich bisher unter den einzuordnenden, minderwerthigen Blättern, weshalb es Willshire nicht in seinen Katalog aufgenommen hat. Eine Hochätzung ist diesem Aufsatz beigegeben.[9])

2. S. Anna selbdritt. »Naumann's Archiv« III, 29. 9. (Sotzmann.) P. III. 66. 185. »Zeitschr. f. christl. Kunst« III, Sp. 388. Die Plattengröfse ist ungefähr die gleiche wie bei Nr. 1.

Die Verbreitung und Beliebtheit dieses reizenden Stiches bezeugen drei verschiedene Kopien, nämlich:

2a. Kopie vom Meister S. »Zeitschr. f. chr. Kunst« III, Sp. 389. Dresden: Kgl. Bibliothek.

[7]) Ich verdanke die Kenntnifs dieses interessanten Buches dem freundlichen Hinweis meines Kollegen am British Museum, Mr. Lionel Cust.

[8]) Es trug bei der Auktion (Paris 1845) 25 Frcs.

[9]) Die drei in dem Kölner Brevier befindlichen Stiche sind wegen des störenden Kolorits leider nicht zur Reproduktion geeignet.

2 b. Kopie mit Hinzufügung eines Thrones und eines auf zwei Säulen ruhenden Blattwerkbogens in einem nicht getheilten Rahmen mit acht Vögeln, Blumen und Erdbeeren 98:77 *mm* Einf. Unbeschrieben. London: South Kensington Museum.

2 c. Gegenseitige Kopie. Maria sitzt auf der Mondsichel, und ihren Nimbus umgeben zwölf Sterne. Im Vordergrunde ganz klein: Wald, Wasser mit einem Kahn und verschiedene Pflanzen. — Oben sind die beiden schwebenden Engel mit der Krone nach der Madonna Nr. 1 hinzugefügt. — Die Darstellung umgibt ein Rahmen, der ebenfalls nach der vorerwähnten Madonna kopirt ist, nur ohne die Eintheilung in Felder und mit einigen Blumen aus dem Rahmen von Nr. 2. Unten innerhalb der Einfassungslinie steht etwas rechts von der Mitte ein V. 76:55 *mm* Einf. ohne den Rahmen, 119:87 *mm* Einf. mit demselben. »Naumann's Archiv« XIV. 36. 119. (Andresen). London: Brit. Mus. Von dieser ungeschickten und wie a und b schon dem Anfang des XVI. Jahrh. angehörigen Kopie besitzt das British Museum zwei Exemplare. Das eine davon, mit dem niederdeutschen Wasserzeichen des gothischen p, ist unkolorirt und wurde 1862 erworben; das zweite, mit Zinnober, Gelb und Grün kolorirt, stammt aus dem 1868 an das Printroom gelangten Drugulin'schen Gebetbuch und wird von Andresen, der das Vorbild nicht kannte, noch in's XV. Jahrh. gesetzt. Willshire hat die beiden Blättchen nicht in seinen Katalog aufgenommen. Sie befanden sich bisher unter den einzureihenden Stichen.

3. Der Schmerzensmann im Grabe stehend. Der dornengekrönte Heiland steht, von vorn gesehen, mit gebundenen Händen bis an die Hüften im Sarkophag. Er ist nur mit dem Lendentuch bekleidet, neigt das Haupt auf die rechte Schulter und hält im linken Arm die Geisel, im rechten die Ruthe. Sein Körper ist über und über mit Wunden bedeckt. Hinter ihm ragt das Kreuz mit Schwammrohr und Lanze. Auf dem Rand des Sarges stehen links die drei Salbenbüchsen. Den Grund füllen die übrigen Passionswerkzeuge: links Judaslohn, Kopf und Hand eines Schergen, Zange und Hammer, rechts die drei Nägel, die Hand mit der Haarlocke und drei Würfel. Die Darstellung umgibt ein Rahmen, der, unten und auf der linken Seite breiter, mit Ast- und Blattwerk gefüllt ist. Oben in der Mitte fliegt ein Kinderengel, der mit dem Bogen nach einem rechts befindlichen Vogel zielt. Ein zweiter Vogel sitzt links in der Mitte. Unten links und rechts stehen auf Erdhügeln zwei nackte Kinder mit Lanze und Schild, ersteres von hinten, letzteres von vorn gesehen. 64:40 *mm* Einf. ohne den Rahmen, 100:69 *mm* Einf. mit demselben, ?: 74 *mm* Platte. Unbeschrieben.

Bei diesem Stich, der noch mehr als die beiden andern durch das Kolorit beeinträchtigt wird, ist der Plattenrand oben abgeschnitten.

Alle drei Blätter sind offenbar eigens zu dem Zweck gestochen, als Illustrationen in Gebetbücher eingefügt zu werden, wo sie auch von der Hand eines geringeren Künstlers kolorirt werden konnten und so einen wohlfeilen Ersatz für die kostspieligen Miniaturen boten. Andere Beispiele dieser Art sind mir unter den Kupferstichen des XV. Jahrh. nicht bekannt. Das Dresdener Kabinett erwarb aber 1889 einen Holzschnit, der die schöne Maria von Regensburg (?) in einem Rahmen mit Streublumen darstellt und jedenfalls für den gleichen Zweck gefertigt wurde. Schreiber (Nr. 1037) hält das anmuthige Blättchen für niederländisch und aus der Zeit von 1480—1500 herrührend. Meines Erachtens ist es jedoch unzweifelhaft oberdeutsch und steht bereits an der Wende des Jahrhunderts wie die Gebetbuchstiche des Meisters P. W.

Es wäre sehr erfreulich, wenn es der kölnischen Lokalforschung gelänge, ähnliche Breviere mit eingedruckten Kupferstichen, wie sie ohne Zweifel um die Wende des XV. Jahrh., als der Bilddruck die Miniatur allmählich verdrängte, in Menge verbreitet wurden, am Ort ihrer Entstehung aufzufinden. In vielen Bibliotheken hält man dergleichen bemalte Stiche für Miniaturen und schenkt ihnen nicht die nöthige Beachtung. Aus dem angeführten Beispiel ersieht man jedoch, wie wichtig sie unter Umständen für die Kenntnifs eines so hervorragenden und bedeutsamen Künstlers werden können, wie es der Meister P W für seine Vaterstadt Köln ist.

Dresden. Max Lehrs.

Metallverzierte Elfenbeinkrümme eines gothischen Bischofsstabes.

Mit 2 Abbildungen.



m South-Kensington-Museum zu London befindet sich unter Nr. 7952 der hier von beiden Seiten abgebildete Aufsatz eines Bischofsstabes, der ohne Zweifel in Frankreich in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. entstanden ist. Von demselben bietet Gay »Glossaire archéologique«, S. 507, eine die Seite der Madonnendarstellung wiedergebende gute, aber unsere auf photographischer Aufnahme beruhende Reproduktion an Treue nicht erreichende Abbildung, welche aus der Zeit herrührt, da das Original sich noch in der Soltykoff'schen Sammlung befand. Dieses ist nicht blofs sehr merkwürdig und lehrreich wegen seiner Zusammensetzung aus Elfenbein und Metall, sondern auch sehr gefällig wie im Aufbau so in den Einzelheiten, daher von hervorragender künstlerischer wie vorbildlicher Bedeutung. Es hat eine Höhe von $43^1/_2$ *cm* und der Stab, den es bekrönte, bestand ohne Zweifel in einzelnen, durch Ringe miteinander verbundenen Metallröhren. Von dieser Bekrönung ist die runde Ansatzröhre mit dem kapellenartig behandelten sechsseitigen Knaufe ganz aus vergoldetem Rothkupfer gebildet, welches in der eigentlichen aus Elfenbein geschnitzten Krümme nur als über den ganzen Rücken herlaufender Krabbenkamm seine Fortsetzung findet. Man sieht es der Krümme sogar auf der Abbildung sofort an, dafs sie nicht aus Metall konstruirt ist, sondern aus einem andern Stilgesetzen unterworfenen Material. Die feste und kompakte Art, wie der das Medaillon stützende Engel mit dem sich verjüngenden Stabe zusammenhängt, die dichte Gruppenbildung innerhalb des Medaillons, zumeist dessen blattverzierte Eckenverstärkungen lassen auf den ersten Blick erkennen, dafs hier ein Schnitzwerk vorliegt, kein metallisches Erzeugnifs, welches eine viel freiere, mehr konstruktive Behandlung gestattet und erfordert hätte. Die Metallfassung hat hier offenbar nur den Zweck zu umrahmen, zu verzieren, Ober- und Untertheil zu verbinden, namentlich aber auch zu schützen. Und wie sehr dieser Schutz wirksam gewesen ist, beweist der Umstand, dafs das sonst der Beschädigung so zugängliche Elfenbeinschnitzwerk ganz unversehrt geblieben ist trotz der starken Benutzung, von welcher der Aufsatz überall die Spuren zeigt, besonders auf der von der Vergoldung arg entblöfsten Röhre, die als Handhabe diente. Zwei verschiedene rautenförmig eingefafste Ornamente auf schraffirtem Grunde beleben diese Büchse, die, durch Hohlkehle und Rundstab vermittelt, zu

einem Trichter sich erweitert. Aufgelöthete Eichenblätter schmücken seine sechs Ecken, aus denen fialenbekrönte Strebepfeiler herauswachsen, die Widerlager für die Tabernakelarchitektur. Ziergiebel verbinden dieselben, von rundbogigen Durchbrechungen überragt, deren Lilienfries zu einer geschindelten Bedachung überleitet. Das achtseitige Oblongum, in welches diese ausläuft, bildet den Ausgangspunkt für die aus einem Stück geschnitzte Elfenbeinkrümme. Unter den ebenerwähnten Ziergiebeln öffnen sich sechs blau gefärbte Nischen, in denen sechs kupfervergoldete Standfigürchen stehen, etwas kurz gehalten, aber gut modellirt und den Raum vortrefflich ausfüllend: St. Petrus, Bartholomäus, Jakobus der Aeltere, Paulus, Johannes Ev. und Cäcilia mit Buch und Orgel.

Die flache Elfenbeinkrümme umsäumt rechts wie links eine flache, blau ausgestrichene Kehle mit vergoldeten Rosettchen. An ihrem Fufse wächst aus einer Blattkonsole ein kniender Engel heraus, der mit beiden Händen an einer Blattkrabbe die Krümme hält und dessen aufstrebende Flügel ganz fest dem Stabe sich anschmiegen. Die unteren wie die oberen Kurven werden verstärkt und verziert durch ein kräftiges, nach beiden Seiten ausgearbeitetes Blattpaar, dessen Furche ein Maskaron schmückt. Diese drei Blattpaare unterbrechen in ebenso praktischer wie malerischer Weise den die Aufsenseite einfassenden vergoldeten Kupferkamm, dessen Krabben in Kügelchen auslaufen, genau den Elfenbeinrosettchen entsprechend und auch so den Zusammenhang zwischen Rahmen u. Füllung wahrend. Das Innere des Medaillons füllt auf der Vorderseite die Gestalt des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, auf der Rückseite die Standfigur der auf einem geflügelten Drachen stehenden Gottesmutter zwischen zwei kerzentragenden Engeln. An der Elfenbeinkrümme sind sämmtliche ornamentale Theile vergoldet, also die Blätter, Konsolen, Attribute, aufserdem die Haare, auch das Kleid des Jesukindes; einige Parthieen, wie der Kreuzberg und die Drachenflügel sind mit grüner Lasurfarbe bedeckt.

So tritt bei diesem aufserordentlich edel geformten Aufsatzstück zu der gefälligen und harmonischen Gestaltung der architektonischen, ornamentalen und figürlichen Bestandtheile der eigenartige Reiz der Farbe hinzu, den der natürliche Elfenbeinton mit spärlichem Kolorit zu bewirken vermag. Hier regt Alles zur Nachahmung an, namentlich die Verbindung des Elfenbeins und Metalls, welche das Mittelalter von Anfang an so sehr gepflegt und welche in unseren Tagen, bisher wenigstens in Deutschland, wohl nur deshalb keine rechte Nachahmung gefunden hat, weil es an bezüglichen Aufträgen fehlte, denn zu diesen würden sich bald die befähigten Elfenbeinschnitzer gefunden haben, nach denen man augenblicklich vielleicht vergebens suchen würde. Uebrigens dürfte es auch einem tüchtigen Goldschmiede nicht allzuschwer fallen, im vorliegenden Falle die Formensprache des Elfenbeins in die des Metalls zu übersetzen und so einen Bischofsstab zu schaffen, der an Einfachheit und Formenschönheit wohl die meisten Exemplare übertreffen würde, welche die Neuzeit hervorgebracht hat.

Eine in Bezug auf den metallenen Einfassungskamm ganz ähnlich behandelte, ebenfalls frühgothische Elfenbeinkrümme bewahrt das Musée de Cluny zu Paris. Dieselbe ist in den »Mélanges d'archéologie« vol. IV, pl. XIX am Schlusse des langen (S. 161—256), sehr reich illustrirten Aufsatzes von Abbé Martin über Le baton pastoral abgebildet. Obwohl zahlreiche flachgeschnitzte Epheublätter sie beleben, sind ihre Ecken nicht durch Blattpaare ausgezeichnet, ein Mangel, der den einförmigen Krabbenkamm als zu schwer erscheinen läfst, als das Schnitzwerk nicht blofs einfassende, sondern vielmehr zusammenpressende Umrahmung. — Auch an älteren Elfenbeinstäben finden sich verbindende bezw. schmückende Metallappliquen, manche aber, sowohl aus der romanischen, als aus der gothischen Periode und selbst aus der Renaissancezeit entbehren jeder Metallzier. Sehr reiche ornamentale, nicht selten auch figürliche Ausstattung, welche zuweilen über den ganzen Stab sich ausbreitet, macht den Eindruck, eine Art von Ersatz haben bilden zu sollen für den fehlenden Metallschmuck, dessen Mangel reiche Vergoldung in der Regel weniger empfinden läfst. Aber auch an solchen Bischofsstäben fehlt es nicht, die ganz aus Metall gearbeitet, durch vielfältige Gravur, Filigran- oder Treibtechnik, durch Steinfassungen, Niëllo oder buntes Schmelzwerk belebt, auch noch den Schmuck des Elfenbeins erfahren haben in Gestalt von Figürchen, die dann im Hautreliefcharakter gut durchgeführt, das Medaillon auszufüllen und auszuzeichnen sehr geeignet sind. Schnütgen.

Bücherschau.

Deutsche und italienische Kunstcharaktere von Dr. Berthold Riehl, Professor an der Universität München. Mit 16 Abbildungen. Frankfurt 1893. Verlag von Heinrich Keller.

Ein überaus lehrreiches und interessantes Buch, welches in neun einzelnen Charakteristiken die deutsche und italienische Kunst schildert, ihre Verschiedenheiten wie ihre gegenseitigen Beeinflussungen. Grundlegend behandelt die grosse und wichtige Frage der erste Aufsatz, welcher aus der Eigenart von Land und Volk das beiderseitige Kunstschaffen in ungemein zutreffender Weise begründet. Auf dieser Basis erscheinen die folgenden Aufsätze als die speziellen Ausführungen des allgemeinen Themas, als fortlaufende Erläuterung desselben durch die Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Die heutigen Städtebilder von Regensburg und Verona werden als drastische Illustrationen des mittelalterlichen Kunstlebens in Deutschland und Italien vorgeführt, zugleich als frappante Beispiele, wie innere und äufsere, nothwendige und zufällige Umstände die örtliche Gestaltung beeinflufst haben. In die Form von Biographien kleiden sich die weiteren Aufsätze, welche sich also mit einzelnen hervorragenden Künstlern beschäftigen, insofern in ihnen mit den nationalen Eigenschaften die persönlichen sich verbanden und den für die Kunstentwickelung so bezeichnenden Typus schufen. Die beiden florentinischen Mönche Fiesole und Fra Bartolommeo erscheinen als die Vertreter der klassisch inspirirten aber empfindungsvollen Frührenaissance, Dürer als der ganz aus der Gemüthstiefe des deutschen Volkes herausgewachsene und trotz aller Berührungen mit Italien an ihr festhaltende Meister, der gegenüber die koloristische Gröfse Bellini's und die Wucht Michelangelo's um so mehr den italienischen Himmel und den italienischen Geist reflektiren. Wie bezeichnend ist der Unterschied zwischen ihnen und den nordischen Bauernmalern, die hier unter der Führung von Teniers und Brouwer das niederländische Volksleben so packend darzustellen vermocht haben. Die mächtige Erscheinung von Rubens bezeichnet die Selbstständigkeit der nordischen Kunst gegenüber der italienischen und bringt die Serie der ebenso tief erfafsten wie geistvoll durchgeführten Vergleiche zum Abschlusse.

Erst in der neuesten Zeit findet die deutsche Kunstgeschichte die Beachtung, welche sie verdient. Allzulange ist sie der italienischen gegenüber, zumal auf dem Gebiete der Malerei, in den Hintergrund getreten. Und wenn Künstler und Kunstforscher dazu mitwirkten, um wie viel weniger werden die Touristen dieser Versuchung zu widerstehen vermocht haben, die draufsen so Manches zu beachten pflegen, was sie daheim übersehen! Die deutschen Kunstschöpfungen sind durchweg inhaltreicher, als die italienischen und erfordern daher mehr Hinuntersteigen in die Tiefe, hier aber erwecken sie auch um so gröfseres Interesse. Das gilt von der profanen, in noch höherem Mafse von der kirchlichen Kunst, und wie Allen, so sei das vorliegende Buch namentlich denjenigen empfohlen, welche mit kirchlicher Kunstgeschichte, auch mit der Ausstattung unserer mittelalterlichen Kirchen sich beschäftigen. Hier lassen die liturgischen Bestimmungen und römischen Gewohnheiten, insoweit sie Beachtung beanspruchen, noch Spielraum genug, um an den deutschen Traditionen festzuhalten, die nicht zufällig entstanden, sondern aus der berechtigten Eigenart deutschen Wesens, deutschen Geistes und Gemüthes hervorgegangen sind.

S.

Meisterwerke von Martin Schongauer. 24 Blätter mit 31 Kupferstichen, getreu nach den Originalen gestochen von Aloys Petrak, mit erläuterndem Texte von Ludwig R. von Kurz zu Thurn und Goldenstein. II. umgearbeitete Auflage. Regensburg 1893. Verlag vormals G. J. Manz.

In einem neuen prächtigen Gewande erscheinen diese, schon 1857 von Manz veranlafsten und verlegten Reproduktionen der hervorragendsten Schongauer'schen Kupferstiche. Dieselben vermögen sich neben den inzwischen erschienenen Vervielfältigungen wohl zu behaupten und die gut gezeichnete, in Farbendruck ungemein splendid ausgeführte Mappe sowie die mit Begeisterung und Sachkenntnifs geschriebene Einleitung, welche aufser einem Ueberblick über die spätmittelalterliche religiöse Malerei in Deutschland und einer eingehenden Charakteristik Schongauer's (unter besonderer Bezugnahme auf die Schrift v. Wurzbach's) eine genaue Beschreibung sämmtlicher hier vorgeführten Stiche enthält, verleihen der vorliegenden Veröffentlichung noch einen besonderen, als Festgeschenk in hohem Mafse sie empfehlenden Werth. A.

Albrecht Dürer. Sein Leben, Wirken und Glauben, kurz dargestellt von Anton Weber. Mit 11 Abbild. Regensburg 1894, Verlag von Friedr. Pustet. (1 Mk.)

Aus einem Vortrage herausgewachsen, bietet dieses 110 Seiten umfassende recht frisch und anregend geschriebene Büchlein einen Ueberblick über Dürer's Lebenslauf und künstlerische Thätigkeit, deren Haupterzeugnisse unter Beigabe guter Textabbildungen näher beschrieben werden, mit Einschlufs des erst vor Kurzem in das Berliner Museum übergegangenen, bis dahin unbekannten Marienbildes. Etwas knapp ist die „Charakteristik Dürer's" gehalten, desto umfänglicher „Dürer's Glaubensbekenntnifs", welches gründliche und überzeugende Beweisführung als im Wesentlichen unberührt erscheinen läfst von der neuen Lehre. Neben der längst in II. Auflage vorliegenden vortrefflichen Arbeit Kaufmann's ist dieses neue Lebensbild sehr geeignet für den gröfsten deutschen Maler, den letzten grofsen Vertreter der mittelalterlichen Auffassung, dem deutschen Volke immer mehr das Verständnifs und die Werthschätzung zu vermitteln, die er verdient. S.

Liber Regum. Nach dem in der k. k. Universitäts-Bibliothek zu Innsbruck befindlichen Exemplare zum ersten Male herausgegeben, mit einer historisch-kritischen und bibliographischen Einleitung und Erläuterung. Von Dr. Rudolf Hochegger, Prof. an der Universität zu Czernowitz. Leipzig 1892. Verlag von Otto Harrassowitz.

Im Anschlusse an seine (in dieser Zeitschr. IV, 325 besprochene) Arbeit „Ueber die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher" bietet der Verfasser hier die absolut genaue, auf photolithographischem Verfahren beruhende Wiedergabe eines ganzen, hochbedeutsamen Blockbuches, des Liber Regum, von dem nur noch drei vollständige, zwei unvollständige Exemplare existiren. In der den XX Blättern, aus denen dasselbe besteht, vorhergehenden „historisch-kritischen, kunstgeschichtlichen und bibliographischen Erläuterung" wird der Liber Regum in Bezug auf Inhalt und Darstellungen, auf künstlerische Bedeutung, Alter und Herkunft gründlich geprüft, sodann eine Beschreibung der noch erhaltenen Exemplare hinsichtlich ihrer Merkmale, namentlich der auch abbildlich gegebenen Wasserzeichen beigefügt. Bei der äufsersten Wichtigkeit, aber auch Seltenheit und Kostbarkeit der Blockbücher ist eine abschliefsende wissenschaftliche Prüfung derselben erst möglich, wenn sie durch gleichwerthige Reproduktionen allgemein zugänglich geworden sind. Das Verdienst, die vorliegende besorgt zu haben, dürfen Verfasser und Verleger gleichmäfsig in Anspruch nehmen. D.

Lombardische Denkmäler des XIV. Jahrh. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik von Alfred Gotthold Meyer. Mit 19 Text-Illustrationen und 13 Vollbildern in Lichtdruck. Stuttgart 1893. Verlag von Ebner & Seubert.

In vornehmster Ausstattung präsentirt sich hier ein Werk, welches Licht hineinzubringen beabsichtigt in die trotz ihrer Bedeutung und Fruchtbarkeit bisher noch so wenig untersuchten oberitalienischen Bildhauerschulen des XIV. Jahrh., zunächst die der Lombardei. Obwohl in ihrer Thätigkeit beeinflufst durch die an Glanz sie weit überholenden toskanischen Meister haben sie ihre Eigenart sich zu bewahren gewufst, die vornehmlich bewirkt ist einerseits durch eine gewisse Ausschliefslichkeit gegenüber der Antike und zähes Festhalten an der Gothik, andererseits durch die viel mehr korporative als individuelle Art des Schaffens. Den Ausgangspunkt für dasselbe bildete die Stadt Campione am Luganer See, während für dessen Resultate vornehmlich die Städte Bergamo, Verona, Mailand und Monza als Centralpunkte in Frage kommen. Bevor der Verfasser an die Analyse der hier erhaltenen Denkmäler herantritt, unterwirft er die beiden hervorragendsten Werke der Pisaner Schule, den berühmten Sarkophag von Giovanni Balduccio (St. Petrus Martyr) zu Mailand und den (St. Augustinus) zu Pavia, einer sehr eingehenden Beschreibung und Charakterisirung und weist in dem letztern schon die Mitwirkung der Campionesen nach. Aus der Fülle dieser mehr handwerksmäfsig schaffenden Künstler gelingt es ihm, mehrere Namen festzustellen und mit den beschriebenen Denkmälern in sichere Verbindung zu bringen, ein grofser, sehr verdienstvoller Erfolg, der den Verfasser hoffentlich zu weiteren Forschungen auch in den übrigen oberitalienischen Provinzen anregt, sowie auch in Bezug auf die in diesem künstlerisch ehedem so fruchtbaren Bereiche glänzend vertretenen anderen Kunstzweige, namentlich Architektur. R.

Le touriste. Recueil publié par les membres de la Gilde de St. Luc et de St. Joseph.

Diese seit 1888 im Verlage der Société de St. Augustin in Tournai erscheinende Vierteljahrsschrift bietet eine grofse Anzahl guter Abbildungen, denen von Mitgliedern der St. Lukas- und St. Joseph-Gilde aufgenommene Zeichnungen zu Grunde liegen. Sie stellen kirchliche und profane Bauwerke dar, figürliche und ornamentale Gebilde in Stein und Holz, Wand-, Glas-, Miniaturmalereien, Goldschmiede-, Bronze- und Eisenarbeiten, Stickereien u. s. w., zumeist alte Kunstwerke, besonders des Mittelalters, aber auch mustergültige neue Erzeugnisse. Sowohl für das archäologische Studium, wie für praktische Belehrung und Verwendung empfiehlt sich dieses vornehmlich dem reichen Kunstgebiete Belgiens entnommene Material in hohem Mafse zumal den Baumeistern, den Kunsthandwerkern und den Geistlichen. S.

La légende du grand saint Nicolas.

Als »Album d'Enfants« führt die belgische Société de St. Augustin (deren zumeist in gothischem Stile so reich wie korrekt illustrirte Zeitschriften und Bücher uns hier schon wiederholt begegnet sind) das vorliegende allerliebste Büchlein ein, welches in einem recht kindlich und naiv gehaltenen Gedichte die eigenartige Sage behandelt, welche dem Fäfschen mit den 3 Kindern, dem gebräuchlichsten Attribute des heiligen Bischofs Nikolaus, zu Grunde liegen soll. Das Gedicht erscheint, mit Initialen und Vignetten glänzend ausgestattet, in französischer, russischer, deutscher und flämischer Sprache, und die 12 chromolithographischen Medaillons, die dasselbe illustriren, sind so leicht und verständlich in der Komposition, so flott und elegant in der Zeichnung, so lebendig und harmonisch in der Färbung, dafs sie das Auge erfreuen und den Sinn gefangen nehmen. Das dazu sehr geschmackvoll kartonnirte, mit Goldschnitt versehene Büchlein stellt sich daher als ein sehr gelungener Versuch dar, der Kinderwelt, für welche die Festgaben immer glanzvoller sich gestalten, auch auf dem Gebiete der Buchillustration etwas zugleich Belehrendes, Ergötzliches und Gefälliges zu bieten in vornehmer Gewandung. S.

Der »Glücksrad-Kalender« für 1894 schliefst sich seinen Vorgängern würdig an. Sein Titelbild, ein in spätgothischer Manier gehaltener, recht sauberer Farbendruck stellt „die heilige Familie im Hause zu Nazareth" dar. Theils von dem † Prof. Klein selbst, theils von seinen Nachahmern herrührende Abbildungen illustriren die religiösen Aufsätze, während die mehr profanen Erzählungen von ganz modernen Bildchen begleitet sind. Wie in den Illustrationen, so wechseln in den Abhandlungen belehrende und erbauende Unterweisungen recht geschickt miteinander ab.

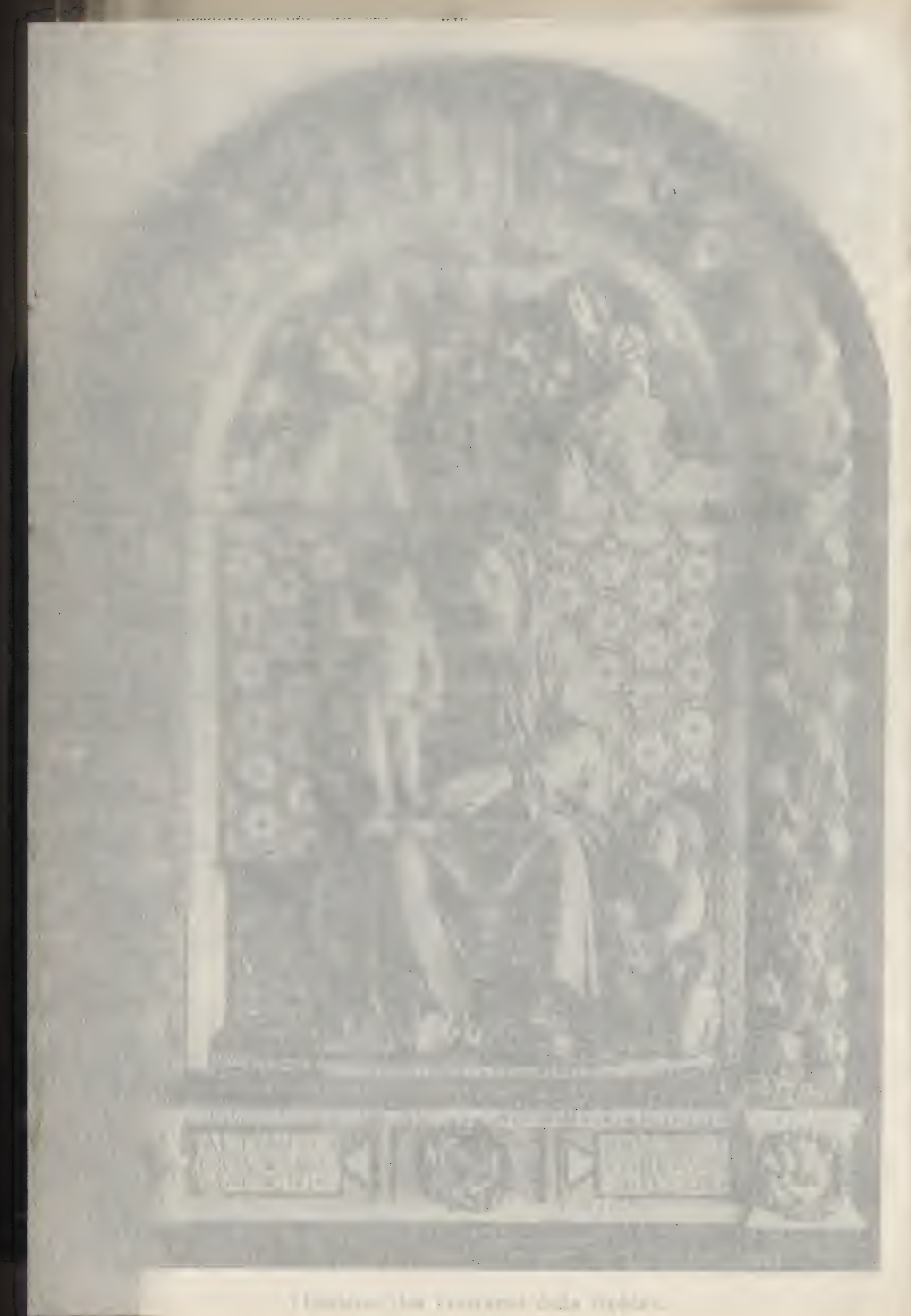
Der in demselben „St. Norbertusverlag" erschienene „Wand-Kalender für das Jahr 1894" zeigt in der Mitte ein mehrfarbiges fein ausgeführtes Herz-Jesu-Brustbild, zu dessen Seiten die Kalender-Notizen, und ringsum eine braune Rankenborte mit den eingestreuten Zeichen des Thierkreises, so dafs das Ganze als gefälliger und sinnreicher Wandschmuck sich darstellt. G.





Thonaltar des Giovanni della Robbia.





Abhandlungen.

Thonaltar des Giovanni della Robbia.

Mit Lichtdruck (Tafel X).



Der hier abgebildete buntglasirte Thonaltar befindet sich gegenwärtig in Kölner Privatbesitz. Er ist von beträchtlicher Gröfse (2,18 × 1,52 *m*) und einem sehr hohen Relief, das die Hauptfiguren in nahezu freier Modellirung vortreten läfst. Auf bankartigem Sitz thront die Madonna. Mit der einen Hand unterstützt sie leicht das Jesuskind, das auf ihrem Knie steht, die Rechte segnend erhoben. Am Boden kniet der kleine Johannes; er hält ein Spruchband mit der Inschrift: *ECCE AGNVS DEI.* Eine zweite Inschrift steht an der Fufsplatte des Thrones: *SVB TVVM PRESIDIVM CONFVGIMVS SANCTA DEI GENITRIX.* Oberhalb der Gruppe erscheinen zwei Engel mit der Himmelskrone und die Taube des hl. Geistes. Eigenartig ist die Rückwand des Thronsitzes behandelt; ihre Ornamente erinnern an die Muster italienischer Fliesen und Teppiche, und man kann nur zweifeln, ob eine Nachahmung des einen oder des andern beabsichtigt war. Ohne Analogie ist eine derartige Ornamentirung jedoch nicht. Eine wirkliche Verkleidung des Grundes mit glasirten Fliesen kommt an mehreren Robbiawerken vor, von denen eines der frühesten Giovanni's Taufbrunnen in Sa. Maria Novella sein dürfte.

Auf eine Entstehung des Kölner Altars unter der dritten Generation der della Robbia deuten aber noch andere Anzeichen hin. Den damaligen Geschmack verräth der dichtgebundene Rahmenkranz, in dem Granatäpfel, Pinienzapfen, Citronen und andere Früchte mit Blättern und Blumen wechseln. Der in's Dekorative gehenden Richtung entspricht ebenfalls die in kräftigen Farben: Blau, Grün, Gelb, Braun und Weifs ausgeführte Bemalung des Ganzen. Was aus dem Stilcharakter des Bildwerks hervorgeht, bestätigen die Inschriften der Predella: *AL TEMPO DI GIOVACHINO MACIGNI. — PA ANO · DNI · NOSTRI · IHV · XPI · M · D · XXIII.* Durch diese Datirung erhält der Altar für die Geschichte der Robbiakunst einen besonderen dokumentarischen Werth. Wie hier das Jesuskind die Andächtigen segnet, so sind in vielen andern Robbiawerken, am frühesten in Luca's unvergleichlicher Portallunette in der Via dell' Agnolo zu Florenz, Mutter und Kind zur versammelten Gemeinde in Beziehung gesetzt. Aber in unserem Relief tritt die geschlossene, auf das Jesuskind konzentrirte Aktion der dargestellten heiligen Personen, das innere Leben und die weihevolle Stimmung, mit welcher der Altmeister auf der Höhe seines Schaffens seine Reliefbildwerke zu erfüllen wufste, etwas zurück; hiermit auch das liebevolle Eingehen auf die Natur, das die Werke seiner Vorgänger dem Beschauer so nahe bringt. Wir haben es mit einer Arbeit aus der Spätzeit der Robbiakunst zu thun, da man in jene Verallgemeinerung der Formen zurückfällt, die hundert Jahre vorher Luca geholfen hatte zu überwinden, und da man den Mangel inneren Lebens durch Verstärkung der äufseren Darstellungsmittel auszugleichen sucht. Und doch ist es kein namenloser Künstler, aus dessen Werkstatt der Altar hervorgegangen ist. Im Aufbau, in der Dekoration und im Anbringen von Inschriften sowie in der Auffassung und der Behandlung des Figürlichen erscheint er gleichartig denjenigen Werken aus den zwanziger Jahren des XVI. Jahrh., welche nach W. Bode's grundlegenden Untersuchungen dem Giovanni zuzuschreiben sind. Besonders nahe steht er dem grofsen Altar mit der Anbetung des Kindes im Museo Nazionale vom Jahre 1521 und dem Tabernakel in der Via Nazionale in Florenz vom Jahre 1522. Mit letzterer Arbeit stimmt der Kölner Altar auch seinem Gegenstande nach wie in der Komposition so genau überein, dafs er nur als eine vereinfachte Wiederholung des ein Jahr vorher ausgeführten figurenreicheren Bildwerks anzusehen ist. Die Ausführung unseres Reliefs ist weniger durchgebildet als diejenige des Tabernakels und des Altars vom Jahre 1521. Gleichwohl wird man schwerlich an eine Werkstattarbeit denken dürfen. Die Schriftzüge verrathen wenigstens augenscheinlich dieselbe Hand, von der die Inschriften an jenen beiden gröfseren Arbeiten herrühren.

Hamburg. Friedrich Deneken.

Geschichte eines Hochaltars.

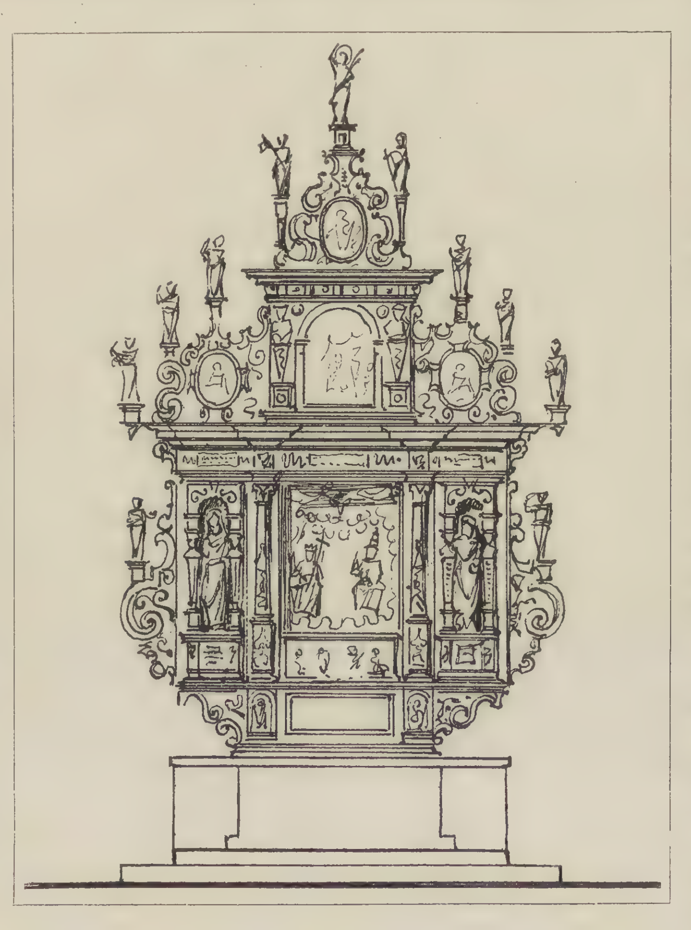
Mit Abbildung.



Es trifft sich gerade nicht oft, dafs man in der Lage ist, die Geschichte eines bestimmten Altares einer Kirche von seinen ersten Anfängen Jahrhunderte hindurch zu verfolgen und, was die Hauptsache ist, in den verschiedenen Wandelungen und Gestaltungen, welche er im Laufe der Zeit erfahren, mit Augen schauen zu können. Ein solches Beispiel ist der Hochaltar der Katharinen-Pfarrkirche zu Braunsberg; seine Geschichte ist ein Stück Kunstgeschichte von vier Jahrhunderten, und so mag es gerechtfertigt erscheinen, die Geschichte dieses Altares hier zu erzählen, seine Wandelungen in Wort und Bild vorzuführen.

Als die gegenwärtige Braunsberger Pfarrkirche im Jahre 1381 in der Hauptsache so weit fertig war, dafs der beständige Gottesdienst darin gehalten werden konnte, mufste sie natürlich auch sofort einen Hauptaltar erhalten, der aber jedenfalls nur provisorisch und derart war, dafs uns seine Form und Einrichtung nicht weiter interessiren kann; fehlte damals doch noch selbst das Gewölbe des Baues, welches erst nach der Mitte des XV. Jahrh. eingefügt werden konnte. Der erste definitive Hochaltar stammt aus dem Ende des XV. Jahrh. und war ein Werk von bedeutenden Abmessungen, ein Flügelaltar mit einer Flügelspannung von 4,30 m und einer Höhe von 2,85 ohne Predella und obere Bekrönung. Woher wissen wir das? Einfach daher, weil das Mittelstück sich noch heute vorfindet, eingebaut in den Hochaltar der Pfarrkirche zu Neuteich in der Weichselniederung. Dieser Mittelschrein hat einen vergoldeten, mit eingeprefsten Mustern verzierten Hintergrund und enthielt einst, gleichwie auch die Flügel, freie plastische Figuren, vergoldet und bemalt. Welche figürliche Darstellungen es gewesen, läfst sich nicht mehr mit völliger Sicherheit feststellen. Die Gruppe der Trinität (Gott Vater und Gott Sohn nebeneinander, darüber die Taube des hl. Geistes) welche wir an der Stelle im Neuteicher Altar finden, hat zwar einen noch ziemlich mittelalterlichen Charakter, aber doch nicht einen solchen, dafs sie nicht auch am Anfange des XVII. Jahrh., wo sich in Ostpreufsen der Uebergang von der mittelalterlichen Kunst in die Renaissance eigentlich erst vollzog, enstanden sein könnte. Die Stilverwandtschaft dieser Gruppe mit den anderen Skulpturen des Altarwerkes scheint für ihre Entstehung in den ersten Jahren des XVII. Jahrh. zu sprechen. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, dafs auch der Mittelschrein mit seinem vergoldeten und damaszirten Hintergrunde um diese Zeit neu gearbeitet sein kann — haben wir doch in der Braunsberger Kirche eine ganze Reihe von Bildern auf ähnlichem Goldgrunde aus den Jahren 1609 und 1610 —, dann aber gewifs, wie in analogen Fällen geschehen, unter Beachtung der Maafsverhältnisse des alten Altarwerkes. — Der Flügelaltar erhielt sich in seiner ursprünglichen Form bis in den Anfang des XVII. Jahrh. Es war die Zeit, als die Früchte, welche die grofsen ermländischen Bischöfe Stanislaus Hosius und Martin Cromer im Verein mit den Jesuiten von Braunsberg gesäet, unter dem nicht minder tüchtigen und eifrigen Bischof Simon Rudnicki zu reifen begannen, und da war es nur natürlich, dafs der warme kirchliche Eifer sich auch einer Erneuerung und Ausschmückung der Gotteshäuser zuwandte. Es geschah nun in Braunsberg, was sich an vielen ermländischen Altären des XVII. Jahrh. beobachten läfst: man bereicherte den alten geöffneten gothischen Altarschrein mit festen Säulen, Gebälk, Schnörkeln und anderen Elementen des neuen Stiles und setzte ein zweites und drittes Stockwerk darauf, um dem neuen Werke ein mehr imponirendes Aussehen zu geben, wie es der Zeitgeschmack verlangte. In den Akten der Generalvisitation von 1609, welche der Diözesansynode von 1610 vorausging, wird bemerkt, dafs der Hochaltar in Arbeit sei; noch in demselben Jahre konnte er zu Ehren der hl. Dreieinigkeit und der hl. Katharina und Magdalena konsekrirt werden, wie nicht nur die Kirchenakten von 1647 bezeugen, sondern auch eine Inschrift auf dem Altare selbst „Anno 1609", nebst dem Wappen des Bischofs Simon Rudnicki († 1621). In den Visitationsakten des Jahres 1700 wird uns der Altar als ein Werk des Renaissancestiles von bedeutender Höhe und mit reichem plastischen Schmuck beschrieben. Im ersten Stockwerk sah man eine plastische Darstellung der Trini-

tät, vergoldet, zwischen zwei vergoldeten Säulen, daneben in Nischen auf der Epistelseite die lebensgrofse Statue des hl. Paulus, auf der Evangelienseite die des hl. Petrus. Das zweite Stockwerk enthielt das Bild der Himmelfahrt Mariä, zu beiden Seiten in ovalen Rahmen kleinere Bilder der hl. Katharina und Magdalena, der Patrone der Kirche, auf Holz gemalt. Den oberen Abschlufs bildete eine Statue des hl. Andreas in ovalem Rahmen mit vergoldetem Hintergrund, hoch oben als Schlufskrönung die Statue des auferstandenen Heilandes. Rings um den ganzen Altar sind übereinander in kleineren Figuren die übrigen zehn Apostel gruppirt (*gradatim et proportionate collocati*). Eine alte Tradition weifs zu berichten, dafs die Braunsberger, als sie den jetzigen Hochaltar errichteten, das alte Altarwerk an die Kirche zu Neuteich verkauften. Und die nach den Braunsberger Akten gegebene Beschreibung und eine Vergleichung



mit dem Neuteicher Altare (vergl. die Abbildung) bringt die volle Bestätigung. Alles stimmt wohl überein, nur ist an Stelle der Himmelfahrt Mariä das Bild des hl. Matthäus gekommen, was sich sehr einfach daraus erklärt, dafs dieser Apostel der Hauptpatron der Kirche von Neuteich ist. Wie die nach einer Aufmessung (Maafsstab 1 : 100) und Handzeichnung angefertigte Skizze schon deutlich erkennen läfst, ist der Altar eine aufserordentlich gute Renaissancearbeit, schön in den Verhältnissen und, was die Skizze freilich nicht zum klaren Ausdruck bringen kann, tüchtig auch in dem ornamentalen und figürlichen Schnitzwerk. Die Neuteicher können sich dieses Werkes freuen. Aber was mag denn die Braunsberger bewogen haben, im Jahr 1754 den Gedanken und Entschlufs zu fassen, den nach unserer Ansicht guten Altar wegzugeben und durch einen anderen, ungleich schlechteren zu ersetzen? Gewifs nur die Ueberzeugung, dafs das alte Werk nicht gut sei, weil es nicht den Anforderungen der neuen Geschmacksrichtung entspreche, und nach bekannten Mustern ein neues geschaffen werden müsse. Der Taumel des extravaganten Rokokostiles war im Abnehmen; die Lust am Bizarren, Exzentrischen, Sinnlosen — das ist der Charakter des eigentlichen Rokoko — hatte sich in etwa verloren und war einer Vorliebe für das zwar immer noch Grofsartige, aber mehr Einfache, Schlichte, richtiger das Nüchterne und Wässerige, gewichen. Vor dem Golde und den frischen Farben bevorzugte man das Weifs, Grau, Blaugrau; der reiche bildnerische Schmuck mufste zu Gunsten weniger Riesenfiguren weichen; öde Flächen starren uns an. Dabei trägt der neue Stil immer noch mancherlei Spuren der alten Geschmacksrichtung, der er sich entringen wollte, an sich. So liefsen die Braunsberger denn nun ein kolossales Bild malen und gaben ihm eine Umrahmung von je zwei riesigen, aus Brettern gezimmerten Säulen mit einigen Pilastern, oben mit Gebälk verkröpft, auf welchem Engel theatralisch lagern — echte Muster der Rokokoplastik. Darüber in einem

Strahlendreieck der Name Gottes in hebräischen Buchstaben, alles von einer Wolke umgeben, und über dem Ganzen ein Thronhimmel. Zwischen den umrahmenden Säulen sieht man links und rechts die überlebensgrofsen Statuen des Hohenpriesters und des Papstes. Die Kosten des ganzen Altarbaues beliefen sich auf 4800 fl. Davon erhielt der Maler für das Hauptbild, welches wohl mit Rücksicht auf den einstigen Schmuck des Mittelschreines eine Darstellung der Trinität, im unteren die hl. Katharina mit anderen Heiligen enthält, und für zwei kleine ovale Bilder 500 fl (= Mk.), der Tischler 1100, der Bildhauer 700, der Maler für Vergoldung und Anstrich 2500 fl. Erst im Jahr 1772 war das Werk, wie es jetzt vor uns steht, vollendet; 1773 kam das Tabernakel hinzu, ein Kuppelbau in vereinfachten Rokokoformen, ohne jede organische Verbindung mit dem Altaraufsatz einfach auf dem Tische stehend.

Bei der Restauration der Kirche, welche bereits im Gange ist, wird man kein Bedenken tragen, den Chorraum wesentlich in seinen Zustand vor 1609 zurückzuführen; man wird den künstlerisch gänzlich werthlosen Altar entfernen, die Chorfenster, welche bei Errichtung der kolossalen Altaraufsätze vermauert wurden, wieder frei legen und mit figürlichen Glasmalereien schmücken und auf dem Altarsteine, welcher unter allen Wandelungen des Aufbaues immer derselbe geblieben ist, einen Aufsatz errichten müssen, welcher dem Stile der Kirche und den Anforderungen eines guten Geschmackes Rechnung trägt. Unseres Erachtens darf es nur ein Flügelaltar in Verbindung mit einem Ciborium sein. Dabei wird eines zu beachten sein, was man in alter Zeit nicht leicht aufser Acht zu lassen pflegte: der Altar mufs als ein zum Bau gehöriger Theil aufgefafst und behandelt werden; Umfang, Gestalt und selbst das einzelne Ornament mufs in Wechselwirkung zu der Gliederung und den Verhältnissen des Altarraumes, auch der Gestaltung und Dekoration der Fenster stehen; alles mufs eben zur Erreichung eines Zieles harmonisch zusammenwirken. Die Maafsverhältnisse des in den Neuteicher Altar eingebauten alten Schreinaltares dürften wohl die rechten sein, da man annehmen mufs, dafs der mittelalterliche oder der diesem folgende Meister von 1609 mit dem jener Zeit eigenen feinen Sinn für Verhältnisse sein Werk gerade dem vorhandenen Altarraum an- und eingepafst haben werde. Bei der Ausstattung des Altares mit Figuren wird man zu beachten haben, dafs auf allen drei bekannten Altären die Trinität dargestellt war, neben ihr die beiden Schutzheiligen der Kirche, Katharina und Magdalena, mit einigen oder allen Aposteln. Wer ist nun berufen, solche Altarentwürfe auszuarbeiten? Gewifs in erster Reihe der Architekt[1]) als der Schöpfer des Gesammtbaues und der Raumverhältnisse. Er mufs aber vor allem auch mit dem Glasmaler, Bildhauer und Dekorateur Fühlung suchen, um im Verein mit ihnen die harmonische Zusammenwirkung der Chorfenster mit der Architektur, Plastik, Malerei des Altarwerkes und der Dekoration des Chorraumes zu berechnen.

Braunsberg. Fr. Dittrich.

[1]) [Dass der Architekt bei der Ausstattung einer von ihm gebauten Kirche auch in Bezug auf die für die Möbel zu wählenden Formen ein Wort mitzureden hat, kann gewifs nicht zweifelhaft sein. Wenn er sich aber mit der geschichtlichen Entwickelung der betr. Möbel, also hier speziell des Altares, nicht eingehend beschäftigt, wenigstens nicht eine genaue Kenntnifs der für die bezügliche Stilperiode mafsgebenden Formen sich angeeignet hat, dann ist er um so weniger berufen, die Entwürfe anzufertigen, falls dieselben in einem ihm nicht ganz geläufigen Material ausgeführt werden sollen, als welches in der Regel Holz und Metall zu gelten haben. Hier sind die zur Ausführung bestimmten Meister im Allgemeinen auch mit der Ausarbeitung der Pläne zu betrauen und diejenigen Bildhauer, die heutzutage einen Altar nicht zu entwerfen vermögen, sind zumeist auch in Betreff der Ausführung zu beanstanden. Die Erfahrung lehrt, dafs die meisten Architekten den Ehrgeiz haben, auch für aufserhalb ihres Baubereiches liegende Gegenstände die Pläne festzustellen und dafs sie dieselben mit Vorliebe untergeordneten Kunsthandwerkern zur Ausführung übertragen, die dann nicht einmal die Fähigkeit haben, mancherlei (vornehmlich durch die unzulängliche Kenntnifs des Materials herbeigeführte) Mängel des Entwurfes auszumerzen. Anderseits darf auch nicht unerwähnt bleiben, dafs manche Bildhauer über ihrer Ausbildung in der figuralen Plastik fast vollständig diejenige in Bezug auf das Ornament und namentlich in Bezug auf die Architektur vernachlässigt haben; sehr zum eigenen wie zu der Sache Nachtheil. Denn gerade die Architektur spielt, zumal in dem gothischen Stile, die Hauptrolle bei den Möbeln, von denen manche wohl der figuralen Ausstattung entbehren können, aber nicht der architektonischen Gestaltung, d. h. derjenigen konstruktiven Formen, welche Gegenstand und Material in dem Organismus des Bauwerkes verlangen. Leider wird auch in den vornehmlich der Kirchenausstattung dienenden Bildhauerwerkstätten das an sich gewifs schwierigere figurale Schaffen derart in den Vordergrund gestellt, dafs das Studium der Holzarchitektur arg vernachlässigt wird. D. H.]

Gothische Elfenbeinmadonna im British Museum in London.

Mit Abbildung.



Die hier nach einer guten Zeichnung des jungen Bildhauers Hrn. Joseph Mengelberg reproduzirte, 177 *mm* hohe Elfenbeinstatuette dürfte um 1400 in Südfrankreich oder Norditalien entstanden sein. In der Haltung, in der Gewandbehandlung und im Gesichtsausdruck weicht sie von den zahlreichen Madonnenfigürchen, welche die Bildschnitzer des XIV. und XV. Jahrh. namentlich in Frankreich geschaffen haben, wo die Elfenbeinplastik stellenweise (z. B. in Troyes) eine Art von Fabrikbetrieb angenommen hatte, nicht gerade unerheblich ab. Sie hat weder das Forçirte und Uebertriebene in der Bewegung, noch das Schematische in der Fältung, noch auch das Typische im Ausdruck, welches die meisten dieser Gebilde charakterisirt. Die Ausbauchung ist mafsvoll, die Draperie aufsergewöhnlich reich und dennoch konsequent durchgeführt, ganz korrekt aufgelöst. Sehr weich und harmonisch ordnen sich die Vorderfalten übereinander und die Zipfelgruppirung behauptet ihre Anmuth, trotzdem die Umschlagmotive sehr stark gehäuft sind. Auch der mitten herunterhängende Saumüberwurf, diese schwierigste und am seltensten gelungene Parthie der früh- und hochgothischen Figuren, hat hier in einer anmuthigen Linienbewegung eine sehr befriedigende Lösung gefunden. So ist dem Künstler, der von Beruf viel mehr Grofsfigurist (in Holz) als Kleinplastiker gewesen zu sein scheint, die Vertheilung der Massen vortrefflich gelungen. — Eigenthümlich ist die ernste physiognomische Auffafsung, welche die übliche Stilisirung fast nur in den etwas verschleierten Augen erkennen läfst, während das Profil mehr dem griechischen Vorbilde folgt. Dazu pafst das stark geworfene und derb gewellte Haar als kräftige Einrahmung des edlen Antlitzes, dem der leicht aber breit gefältete Schleier den harmonischen Zusammenhang mit dem Körper wahrt, während das für Ausführung in Metall vorgesehene, daher hier nur angedeutete Krönchen den oberen Abschlufs bezeichnet. Aus dem zu gedrängten Aermelüberwurf ragt allzu knapp der Arm heraus, dessen leider fehlende Hand wohl ein Lilienszepter hielt. Das noch ganz mit der Tunika bekleidete, der Mutter schon zugewandte, aber noch nicht mit ihr spielende, vielmehr segnende Kind zeigt die etwas breiten, alterthümlichen Gesichtszüge, wie sie gerade bei den Jesukindchen dieser Periode fast regelmäfsig begegnen. — Reste von Farbe, namentlich Roth im Innern des Schleiers, und ein Perlstäbchen am Mantelsaume wahren auch diesem Figürchen den Vorzug spärlicher Polychromirung, welche im Mittelalter den besseren Elfenbeingebilden nicht leicht vorenthalten wurde. Schnütgen.

Die mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco zu Venedig.

Zweiter Theil. (Schlufs.)

Mosaiken im Innern der Marcuskirche.



uch wenn man durch die Mosaiken der Façade und der Vorhalle bereits an herrliche Sachen gewohnt ist, wirkt der erste Blick in das Innere der Kirche so grofsartig, dafs man fast in Verwirrung geräth. Wohin soll man sehen, was zuerst betrachten? Mit Recht sagt eine unter den Arkaden der Gallerie angebrachte Inschrift:

Istoriis, auro, forma, specie tabularum
Hoc templum Marci fore, dic, decus ecclesiarum.

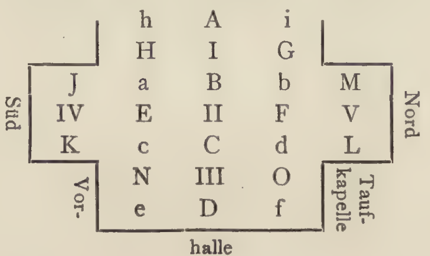
Hoch über dem Altare in dem der Evangelist ruht und den die berühmte Pala d'oro ziert, thront in der weiten goldenen Apsis einsam und grofs die laut Inschrift erst 1506 angefertigte Gestalt des Erlösers. Unter ihr stehen zwischen drei Fenstern die Schutzheiligen der Kirche: Petrus und Marcus, Nikolaus und Hermagoras. Um die Apsis geht die Legende:

Sum rex cunctorum, caro factus amore reorum:
Ne desperetis, venie dum tempus habetis.

In diesen Bildern des Chores ist der Inhalt der Mosaiken der Kirche angedeutet. Sie bringen Bilder aus der Geschichte des Erlösers und aus derjenigen seiner Heiligen. Die drei Kuppeln des Mittelschiffes, mehrere Seitenwände und Gurtbogen schildern sein Leben und Wirken; die beiden Seitenkuppeln, andere Seitenwände und Bogen tragen Figuren der Heiligen und Szenen aus deren Leben.

I. Die drei Kuppeln des Mittelschiffes.

S. Marco ist bekanntlich eine mit fünf grofsen Kuppeln versehene Kreuzkirche. Bezeichnen wir dieselben, um für die Beschreibung der Mosaiken eine klare Uebersicht zu gewinnen, mit I—V. Die zwischen ihnen liegenden Gurtbogen mit B—F, die Seitenschiffe mit G—O, die sechs gewaltigen, viertheiligen Pfeiler, worauf die Kuppeln ruhen, mit a—f, die grofse Apsis mit A, die kleinen Chorkapellen mit h und i. Wir erhalten dann das folgende Schema:



Die Mitte der I. Kuppel nimmt in einem grofsen Medaillon das Bild Christi ein. Der Herr hält in der Rechten eine schwarze Scheibe, in der Linken eine Rolle. Im Umkreis steht Maria, umgeben von dreizehn Propheten; zu ihrer Rechten befinden sich David, Salomon, Malachias u. s. w., zur Linken Isaias, Jeremias, Daniel, Abdias u. s. w. Die Spruchbänder bei David, Salomon und Isaias haben auf Maria bezügliche Texte aus deren Büchern; die der übrigen betreffen Christus. In den Zwickeln sind die Symbole der Evangelisten begleitet von der Inschrift:

Quae sub obscuris de Christo dicta figuris
His aperire datur et in his Deus ipse notatur.

In der Mitte der II. Kuppel wird Christus in einem blauen, mit Sternen besäten Kreise durch vier Engel in den Himmel erhoben. Ringsumher stehen Maria zwischen zwei Engeln und die zwölf Apostel, durch je einen an den Oelberg erinnernden Baum getrennt. Wir haben also hier die alte, dem Raume einer Kuppel geschickt angepafste Darstellung der Himmelfahrt Christi mit Anschlufs an Apostelgesch. 1, 10 f., wo auch die beiden hier neben Maria gestellten Engel erwähnt sind.

Im Tambour stellen zwischen den sechzehn Fenstern ebensoviele Frauen Tugenden dar. Starkmuth und Mäfsigung nehmen die Ehrenstelle unterhalb der Gottesmutter ein, weil es sich um die Ausstattung der „Kapelle des Herzogs" handelt, für den diese Tugenden besonders in Betracht kommen. Zur Rechten der Starkmuth sieht man die drei göttlichen, zur Linken die drei übrigen Kardinaltugenden und neun andere Tugenden zweiter Ordnung. Sie sind laut ihren Schriftbändern zu den acht Seligkeiten in Beziehung gesetzt: Humilitas zu Matth. 5 v. 3, Benignitas zu v. 4, Compulsio (= Poenitentia) zu v. 5, Abstinentia zu v. 6, Misericordia zu v. 7, Patientia zu v. 9, Castitas zu v. 8, Modestia zu Luc. 6 v. 22, Constantia zu Matth. 5 v. 10. Diese Verbindung der Tugenden und Seligkeiten ist doch wohl echt abendländisch, scholastisch und schwerlich vor dem XIII. Jahrh. erfunden und gezeichnet worden.

Die Zwickel enthalten die Bilder der zwischen je zwei Gebäuden vor Pulten sitzenden Evangelisten und unter ihnen die vier Paradiesesflüsse: kleine halbbekleidete Männer; auf den Schultern tragen sie Krüge, aus denen Wasser

rinnt. Aehnliche Gestalten dienen in der Façade als Wasserspeier.

Die III. Kuppel schildert die Ausgiefsung des hl. Geistes. Oben in der Mitte schwebt die weifse Taube über einem auf einem Throne ruhenden Buche. Zwölf von ihr ausgehende Strahlen steigen hernieder auf die im Umkreise dargestellten Apostel. Zwischen den Fenstern stehen sechzehn Paare, von denen jedes eines der in der Apostelgesch. 2, 9 f. genannten Völker vertritt. Jedes Paar ist in besonderer Tracht gekleidet. Die Kuppel ist dadurch in ethnographischer Hinsicht wichtig. Sie erinnert an die weiten Fahrten und Handelsbeziehungen der Venetianer und steht der zweiten Kuppel der Taufkapelle nahe, worin ja die einzelnen Apostel taufen und der Pathe in der Nationaltracht des Landes erscheint, welches durch den betreffenden Apostel bekehrt ward. In den Zwickeln der Kuppeln halten vier Engel Standarten mit je einem der Worte: *SCS, SCS, SCS, DNS*, der Rest des Trisagion folgt in einer grofsen, rings um die Kuppel laufenden Inschrift.

Die Buchstaben dieser III. Kuppel sind denen der II. und der IV. Kuppel gleich. Vgl. Sp. 239 n. 7. Man beachte das aus zwei Halbkreisen bestehende E; C ist fast ebenso gebildet, nur etwas schmäler, ähnlich das aus zwei Kreisen gebildete O. Die Formen von G und D nähern sich denen der Taufkapelle. Das Alphabet ist fast gleichzeitig mit dem in der Mitte des XIV. Jahrh. entstandenen der Taufkapelle. Nicht zu übersehen ist auch die lange und verhältnifsmäfsig junge Form der diese drei Kuppeln begleitenden Inschriften. Trotz ihrer Länge kann ich nicht umhin, sie als wichtige Hülfsmittel zur Datirung hierher zu setzen:

II. Dicite, quid statis, quid in etere consideratis?
Filius iste Dei, Jesus, cives Galilei,
Sumptus ut a vobis abit, et sic arbiter orbis
Iudicii causa veniet, dare debita jura.

III. + Spiritus in flammis super hos distillat ut amnis.
Corda replens munit atque amoris nexibus unit.
Hinc variae gentes, miracula conspicientes
Fiunt credentes, vim linguae percipientes.

IV. Christus regnat, Christus imperat, Christus vincit.
Est Deus, ubique faciens prodigia quaeque.
Cernitur in sanctis, docet hoc et vita Johannis.

Laut der Chronik des Marini Sanuti litten die Kuppeln der Marcuskirche am 7. März 1419 stark durch einen Brand. Er war so heftig, dafs das Blei wie Regen herabtropfte und alle verhinderte, sich der Kirche zu nähren und Löschungsversuche zu machen. Das Kreuz der Hauptkuppel schlug sogar durch das Gewölbe.[1]) Wie viel oder wie wenig man in Folge dieses Mifsgeschicks an den Mosaiken änderte, ist schwer zu sagen. Dafs sie litten, also wenigstens einer eingehenden Restauration bedurften, ist nicht zu bezweifeln. Hat man vielleicht in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. die alten Originale kopirt?

Jenseits der III. Kuppel, also im Westen der Kirche, findet man nur neuere Bilder des Weltgerichtes und apokalyptischer Darstellungen. Sie sind vielleicht an die Stelle der älteren getreten.

II. Mosaiken aus dem Leben Christi und seiner Mutter.

Auf und bei der nördlichen Wand unter der IV. Kuppel (bei K in dem Spalte 363 gegebenen Schema) ist in elf Szenen das Jugendleben Marias und Christi geschildert. Die acht ersten Szenen befinden sich im grofsen Bogen, die letzten auf der von ihm umrahmten Abschlufswand. Ihr Inhalt ist folgender: „1. Der hl. Zacharias" betet im Tempel (Protoevangelium Jacobi c. 8, Thilo »Codex apocryphus« p. 205). 2. Er hält einen Stab über Maria und Joseph. Die reinste Jungfrau ist klein (als Kind) dargestellt, Joseph reicht seiner Braut die Hand. 3. Ein Priester übergibt Maria, die stets ganz dunkelblau gekleidet ist und neben der hier und in den folgenden Szenen die bei allen griechischen Madonnenbildern gebräuchlichen griechischen Buchstaben (Meter Theou) stehen, ein Gefäfs, worin sie die Farbe für den Vorhang des Allerheiligsten bereiten soll. 4. Maria steht mit jenem Gefäfs am Brunnen und schaut auf zu einem hinter ihr erscheinenden Engel (Protoevangelium Jacobi c. 11 pag. 215). 5. Maria und Elisabeth umarmen sich zwischen zwei Gebäuden stehend; eine hinter Maria stehende Magd öffnet den Vorhang der Hauspforte. 6. Maria, blau gekleidet und grofs gestaltet,

[1]) »Vite de' duchi di Venezia«, Muratori, Rerum italicarum SS. XXII. col. 925. E la Croce grande, ch'era sulla Cupola grande cade, e sfondò la Cria, ch'è dietro l'altar grande, e guastò un poco del braccio di quel Cristo di mosaico e gran parte ne cadde e fece gran danno alla detta Capella, e alla Cupola della Capella maggiore appresso la volta della porta grande della Chiesa. Der Brand von 1439 schadete weniger, l. c. col. 1004 E. Nach »Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete« (1859) ward am 15. Mai 1419 beschlossen, Geld zu zahlen „propter graves et magnas expensas necessarias fieri pro cubis ecclesiae S. Marci". Aehnliche Beschlüsse fafste man 1452 und 1453.

legt trauernd ihre Linke an die Wange, ihre Rechte auf die Brust. Joseph steht vor ihr, erhebt die Rechte gegen sie und trägt in der Linken eine Rolle. 7. Ein Engel, den griechischen Redegestus machend, tröstet den auf einem Polster schlafenden Bräutigam Marias. 8. Joseph führt den Esel, worauf Maria sitzt; ein Knecht folgt. 9. Fast wie 7. 10. Fast wie 8, doch trägt hier Maria das Kind und sieht man hinter den Reisenden eine Aegypten („Pharia", von Pharao abgeleitet) sinnbildende Palme, vor ihnen aber die Stadt Nazareth. 11. Christus sitzt zwischen vier Pharisäern auf einer hohen Kathedra. Die Inschriften sind trotz der byzantinischen Komposition der Szenen lateinisch, klingen aber sehr alterthümlich. Sie mögen wiederum als Hülfsmittel zur Zeitbestimmung der Mosaiken hier Platz finden:

1. 2. Gignit virga nuces. Hanc uxorem tibi duces.
3. 4. Nuntiat, expavit; Quo tingat vela paravit.
5. 6. Os fert Elisabeth, Marie crimina Joseph.
7. 8. Angelus hunc monuit. Nunc censum solvere pergitt.
(9.) 10. Hic redit a Pharia Christus cum matre Maria.
11. Inter doctores sedet, hi(n?)c sapientia floret.

Als Einleitung zu diesen elf Szenen dient die auf der westlichen Wand des südlichen Querschiffes in sechs neuen Bildern dargestellte Geschichte Joachims, Annas und der Geburt der Gottesmutter, sowie auf der nördlichen Wand unter der IV. Kuppel der ebenfalls neuere Stammbaum Jesses. Als Fortsetzung findet man auf dem östlichen Gurtbogen der II. Kuppel (B im Schema der Spalte 363) 12. die Verkündigung, 13. die Anbetung der Weisen, 14. die Opferung Christi im Tempel, 15. seine Taufe und im Scheitel des Bogens 16. die Verklärung. Es sind fünf neue, von Tintoretto entworfene, von Ant. Marini ausgeführte Bilder. Wahrscheinlich sind die älteren 1419 beim Brande untergegangen. Räthselhaft ist die Inschrift der 12. Szene:

Angelus et Virgo, Verbo (?) quoque Spiritus almus
Nuntiat ista favet et caro fit, replet, obumbrat.

Sie ist theilweise im Zickzack zu lesen:

Angelus nuntiat et ista Virgo favet.
Et Verbum caro fit.
Spiritus quoque almus replet, obumbrat.

Im folgenden, nördlichen Gurtbogen sind vier ebenfalls neue, von Tintoretto gezeichnete Mosaiken: 17. Die Heilung der Chananäerin und die Auferweckung des Jünglings von Naim. 18. Die Heilung des Aussätzigen. 19. Die Hochzeit von Kana. 20. Das Abendmahl. (War vielleicht in alter Zeit die Salbung durch Magdalena beim Mahle des Simon.) 21. Im Scheitel des Bogens steht ein reiches Bild des Erlösers.

Alt sind dann wiederum die Mosaiken des südlichen Gurtbogens (F im Schema Spalte 363): 22. Die Versuchung des Herrn in vier Szenen, von denen drei die Versuchungen schildern, während in der vierten drei Engel sich nahen und der Teufel flieht. Er erscheint nackt, braun, geflügelt, gekrönt und mit zwei Hörnern. 23. Der Einzug in Jerusalem. Der Herr macht den lateinischen Segensgestus und trägt in der Linken eine Rolle. Er reitet nach Frauenart; unter den Füfsen des Esels liegen gemusterte Kleider, wie wir sie in der V. Kuppel finden werden. Mehrere Männer ziehen ihre Kleider über den Kopf aus und sehen im weifsen Unterkleide zu; sie tragen weifse Kopfbedeckungen. 24. Das letzte Abendmahl. Christus hat am oberen Ende eines langen goldenen Tisches Platz genommen. Johannes ruht an seiner Brust; am andern Ende sitzt Petrus; hinter dem Tische befinden sich die zehn übrigen Apostel in weifsen Kleidern und dunkeln Mänteln. 25. Die Fufswaschung. Sechs Apostel sitzen auf einer Bank, sechs andere stehen hinter ihnen. Petrus sitzt an der Spitze einen Fufs setzt er in ein Becken, den anderen trocknet der Herr. Die fünf nebenbei sitzenden Apostel halten mit einer Hand ihren bis zur Bank hinaufgezogenen Fufs. Petrus hat in diesen Mosaiken helle Kleider, einen weifsen Bart und weifse Haare.

Der vierte, westliche Gurtbogen (C) bringt in 26. die Gefangennehmung, Verurtheilung und Verspottung Christi, welcher eine grüne Dornenkrone trägt. 27. Die Kreuzigung. In der oberen Hälfte des Bildes erscheinen acht weifse Engel in Brustbildern, in der unteren stehen neben dem Kreuz zur Rechten: ein Soldat, Longinus, Maria und vier Frauen, zur Linken: ein Soldat, der Schwammträger, Johannes mit den griechischen Buchstaben Ho A(gios) Jo(annes), der Hauptmann und drei Juden mit weifsen, spitz endenden Kopfbedeckungen. 28. Die drei Marien am Grabe. 29. Christus in der Vorhölle mit der griechischen Inschrift He Apanastasis. Zu den Füfsen des Herrn liegt der Teufel zwischen zerbrochenen Riegeln und Schlüsseln. Christus reicht die Rechte dem Adam, welcher mit Eva aus einem Grabe kommt. Hinter ihnen entsteigen einem zweiten Grabe vier Patriarchen. Zur Rechten erstehen aus einem dritten Grabe Johannes, David und

Salomon. 30. Christus erscheint zwei Frauen und dem Thomas.

Man beachte, dafs die Mosaiken dieser vier Gurtbogen unter dem Kuppelbilde der Himmelfahrt stehen; denn einerseits schliefst letztere sich an 30 an, andererseits sind wohl nicht ohne Absicht in die Scheitelbilder 16 und 28 Szenen des Sieges des Herrn gebracht. Moderner Anordnung entspricht es nicht, dafs das Bild Christus viermal erscheint: im Mittelpunkt der II. Kuppel, im Scheitel des nördlichen Gurtbogens 21 oben, in der I. Kuppel und dann wiederum in der Apsis. Die Inschriften lauten:

22. 23. *Laus decet ista Deum, qui sumpsit in hoste tropheum.*
Demona ter vincens, Sion, ecce venit tibi princeps.

24. 25. *Coena non sternatur, cibus est caro; culpa lavatur.*
Hisce pedes lavit Jhesus, quos ante cibavit.

26. 27. *Prodidit hic Christum turbis, quasi pace magistrum,*
Qui subiens mortem quasi rex emitque cohortem.

28. *Cum vacuum monstrat mulieribus esse sepulchrum*
Angelus i(is)que simul dic(i)t, surrexisse sepultum.

29. *Mors et ero mortis, surgentum duxque cohortis,*
Morsus et inferno. Vos regno dono superno.

30. *Tangere me noli surgentem, sicut et olim.*
Thomas, quod quaeris, jam tacto vulnere credis.

Die Buchstaben sind in 26—30 eckig, doch haben U, G und B spiralförmige Endungen (vergl. Spalte 239 n. 10).

Die östliche Wand des südlichen Querschiffes (M im Schema Spalte 363) enthält zwei neue, von P. Vecchia gezeichnete Bilder: 31. Petrus wandelt auf dem Meere und 32. die Heilung des Gichtbrüchigen. Im Bogen befinden sich vier mehr oder weniger stark restaurirte ältere Mosaiken: 33. Der Blinde vor Christus und am Brunnen sich waschend. 34. Zachäus im Baume. 35. Die Brodvermehrung; Christus legt die Hände auf Brode und Fische, welche zwei zur Rechten und Linken stehende Apostel hinhalten, während andere die Speisen austheilen. 36. Die Samaritanerin am Brunnen bei Christus und dem Volke den Inhalt der Unterredung mittheilend. Auf der südlichen Wand, unter der Kuppel V, folgen noch in neuen Mosaiken die Heilung der Schwiegermutter des Petrus, zweier Blinder und eines Besessenen, die Vertreibung der Teufel bei Gerasa und eine zweite Brodvermehrung, unter der IV. Kuppel neben dem bereits erwähnten Stammbaume Jesses aber: Die Heilung des Gichtbrüchigen und des Wassersüchtigen, der wunderbare Fischfang und die Stillung des Sturmes. Die Summe der bis dahin behandelten Szenen zur Geschichte des Neuen Bundes beträgt dreiundfünfzig, von denen sechsundzwanzig neu sind und ältere ersetzen. Viele kleinere Bilder, welche die Arkaden der Gallerien und die sechs Kuppelpfeiler zieren, sowie diejenigen der Apokalypse und des Weltgerichtes im Westen der Kirche sind dabei nicht mitgezählt.

Dafs die alten Bilder dieser Reihe in K, C, F und M Reste eines grofsen alten Cyklus sind, welcher den Cyklen der Vorhalle, der Taufkapelle, der Kapelle Zeno und der Façadenbilder entspricht, ist wohl sicher. Alle diese Reste entstammen einer unter griechischem Einflufs stehenden Werkstätte; doch ist auch in ihnen, wie in den Genesismosaiken der Vorhalle, ein Fortschritt bemerkbar. Am klarsten zeigt der Byzantinismus sich in den Szenen des Jugendlebens (K 1—11) sowie in denen des Leidens und der Auferstehung (C 26—30). Maria erscheint in K, bei der Kreuzigung (C 27) und in der II. Kuppel in blauem Kleide und blauem Mantel. Die Mosaiken bei C können jünger sein als die bei K; in ihnen verdeckt sich die Dekadenz der griechichen Kunst hinter vielen alten schönen Erbstücken, auch treten schon neue italienische Elemente ein. Der Farbton ist dunkel. Dunkelblau ist sehr oft verwendet; selbst Weifs ist, besonders in C, mit dunkelem Blau und Braun schattirt. Die Komposition ist aber in C breiter als im südlichen Gurtbogen F, dessen Bilder unmittelbar nach C 26—30 entstanden. In C und F trägt Christus ein goldenes Kleid mit grünen Besatzstreifen, einen blauen Mantel, einen Bart und eine Rolle. Sein Nimbus ist nur in rothen Konturen gezeichnet, doch ist in den Bildern der Kreuzigung und Auferstehung (27, 29, 30) das Kreuz des Nimbus mit Steinen geziert. Dafs man die Mosaiken nicht zu früh datiren darf, beweisen: die weifse Kopfbedeckung der Juden in den Szenen 23 und 26, die langen bunten Beinkleider des Volkes, der Knechte und Soldaten in 26, 27, 35 und 36, die vielen Figuren bei der Kreuzigung (8) und Höllenfahrt (9), sowie die Mischung griechischer und lateinischer Inschriften. Die Grenzen der Datirungen liegen in der zweiten Hälfte des XII. und im XIII. Jahrh. Ein letzter Ausläufer dieser griechischen Richtung ist neben den späten Mosaiken der Taufkapelle das farbenprächtige Oelbergsbild

auf der Wand des südlichen Seitenschiffes (O). Die Komposition ist hier so leer und so voll von Wiederholung wie im Jugendleben (K), aber Technik und Wirkung sind glänzend. Nicht weniger als sechsmal erscheint in diesem Bilde der Erlöser wiederum in goldenem Kleide und blauem Mantel, dreimal Petrus, dessen Kleid blau ist, während Mantel, Haare und Bart weifs sind. Christus kniet oben einmal aufrecht, dann tief gebeugt, endlich liegt er auf dem Boden. Unten erscheint er dreimal dem Petrus, der zuerst kniet, dann sitzt, endlich schläft. Das Mosaik ist fast gleichzeitig mit dem alten der Façade und wohl aus dem Anfange oder aus der Mitte des XIV. Jahrh. Gothisch ist an ihm nichts als die freundliche Farbengebung, fast alle Falten sind noch rund. Lange habe ich geschwankt, ob nicht die dunkelen, so stark byzantinischen Mosaiken der Taufkapelle älter seien als dies freundliche Mosaik. Aber an der festen Datirung der Taufkapelle und des Façadenmosaiks ist nicht vorbeizukommen. Man wird darum nicht umhin können, sich in die auffallende Thatsache eines Rückfalles in den Byzantinismus zu ergeben, ihn für die Mitte des XIV. Jahrh. hinzunehmen und einen ihm vorausgehenden, wohl von Frankreich aus angeregten, tüchtigen Anlauf zur Gothik für die Zeit um 1300 zuzugeben. Die schwankende Politik und die Handelsbeziehungen der Republik können dabei eine wichtige Rolle gespielt haben. S. Marco steht eben an der Grenzscheide zweier Kulturen, der byzantinischen und der abendländischen. Man hat überdies in ihm länger an alten Formen festgehalten, als anderswo. Die herrlichen Reste alter Zeiten, die es sich eingliederte, hinderten einen raschen stilistischen Fortschritt.

III. Mosaiken mit Einzelfiguren der Heiligen und mit Szenen aus ihrem Leben.

In der südlich vom Chor gelegenen Kapelle des hl. Clemens (G im Schema der Spalte 363) befinden sich Mosaiken, welche wohl mit Recht als die ältesten der Kirche angesehen werden. Unter der südlichen Arkade haben Abel und Kain die auch bei der I. Kuppel der Vorhalle unter ihnen angebrachte Inschrift:

C(h)ristus Abel cernit; Cain et sua munera spernit.

Auf der Wand und im Gewölbe sind zwei Szenen aus der Legende des hl. Clemens und fünf aus jener des hl. Marcus geschildert. Im Gewölbe sieht man: 1. Wie die Venetianer die Reliquien ihres Patrones zu Alexandrien nehmen und in ihr Schiff bringen. 2. Wie sie die Zollbeamten täuschen, damit diese die Reliquien nicht entdecken. 4. Wie ihre Schiffe vor Venedig landen. 5. Wie die Reliquien feierlich empfangen werden. Auf der Wand ist 3. die Abfahrt von Alexandrien geschildert. Beachtenswerth sind für eine Datirung die kurzen und gut stilisirten Unterschriften:

1. und 3. Marcum furantur, Kanzir hii vociferantur.
2. Carnibus absconsum querunt fugiuntque retrorsum.
4. Tellus adest, naute dic(unt): Velum ponite caute.
5. Pontifices, clerus, populus, dux mente serenus
Laudibus atque choris excipiunt dulce canoris.

Um wie viel breitspuriger waren die Inschriften unter den alten Mosaiken der Façade, worin dieselben Stoffe behandelt wurden. Das der 5. Szene entsprechende Bild und dessen Inschrift ist Spalte 234 ff. behandelt. Das den drei ersten Szenen entsprechende war auf der Façade mit folgender Inschrift versehen:

Tollitur ex archa furtim Marcus patriarcha,
Quem sporta ponunt; carnes caulesque reponunt.
„Canzir" dicentes, Marcum vitant referentes.
In barcam corpus mittunt ex rupe deorsum.

Bei dem zweiten untergegangenen Mosaik der Façade war als vierter Vers der oben unter 4 gegebene wiederholt. Das in der Clemenskapelle wie in der Inschrift der Façade verwendete Wort „Canzir" oder „Kanziri" bedeutet „Betrügerei". Es ist den Mohamedanern in den Mund gelegt, welche merken, dafs die Venetianer ihnen die Reliquien entwenden. Schon der Stil der Inschriften spricht für das Alter der Mosaiken der Clemenskapelle. In manchen Büchern werden sie dem Beginn des XII. Jahrh. zugeschrieben (Mothes »Baukunst in Italien« II, S. 797), weil man sie mit einer in der Clemenskapelle erhaltenen und also ergänzten Inschrift verband: + *Anno Domini MC Indictione VIIII cum dux Vitalis Michael Got(tifredo magnum auxilium dare c)epit tabulas Petrus add(ere c)epit.* Mit Recht bemerken aber Neuere (Documenti p. 17 et 19; Pasini p. 160), diese Inschrift besage nur, man habe 1100 begonnen, die aus Ziegeln ausgemauerte Kirche mit Marmorplatten zu bekleiden. Eine ehedem in der Vorhalle aufgestellte Inschrift, ein Theil „der von den Restaurateuren geopferten Hekatombe" (Pasini p. 78) meldete:

Anno milleno transacto bisque trigeno
Desuper undecimo fuit facta primo.

Demnach wird angenommen, der Rohbau der jetzigen Marcuskirche sei erst 1071 abge-

schlossen worden. Kugler's Ansicht, in dem heutigen S. Marco seien noch Mosaiken des X. Jahrh. zu finden, ist darum unhaltbar. Die ältesten sind aus dem XII. Jahrh. Da 1094 die Gebeine des hl. Marcus gefunden wurden (Andreae Danduli Chronicon cap. 8, pars 6 seq., Muratori, SS. rerum italic. XII. 252; Acta SS. 25. April. Neue Ausgabe April. III. p. 355) und diese Auffindung in Venedig grofse Begeisterung entzündete, regte sie nicht nur zur Marmorbekleidung an, sondern auch zum Beginn der Mosaikarbeit im Fufsboden und auf den Wänden. Dies ist um so wahrscheinlicher, weil die Reliquien dort gefunden wurden, wo die Szenen aus der Uebertragung des hl. Marcus angebracht sind. Ja die 5. Szene „der Empfang der Reliquien zu Venedig" steht in der Nähe des Altars des hl. Leonard (jetzt Altar des hl. Jakobus, vor dem im Schema Spalte 363 mit b bezeichneten Pfeiler), wo man die lange gesuchten Reliquien entdeckte und erhob. Demnach bilden diese alten Mosaiken der Clemenskapelle einen Anhaltspunkt für die Datirung der übrigen. Sie sind anzusehen als die ältesten und als nicht lange nach 1100 angefertigt.

Ihnen gegenüber trägt die westliche Wand des südlichen Querschiffes bei L eines der wichtigsten Bilder der Kirche: die Darstellung der 1094 erfolgten Auffindung der Gebeine des hl. Marcus „in einer Säule" (d. i. dem Pfeiler b) seiner Kirche. Das Mosaik steht in derselben Höhe wie das oben Spalte 370 ff. behandelte Oelbergsbild, nämlich in der Flucht der Gallerien. Letztere verbinden jetzt nur durch schmale Gänge die Pfeiler. Sie laufen an einigen Wänden der Querschiffe fort, um diese Verbindung zu unterhalten. Wenn sie ehedem hölzerne Fufsböden trugen, welche sich bis zu allen Aufsenwänden erstreckten, und dadurch allen Seitenschiffen in der Höhe jener Gallerien eine flache Decke gaben, dann kann sowohl das Bild des Oelberges, als jenes der Auffindung nur nach Entfernung jener hölzernen Zwischenböden entstanden sein.

Das Mosaik der Auffindung hat zwei Szenen. In der erstern sieht man Frauen, Männer, den Dogen mit seiner Umgebung und den Bischof mit seinen Klerikern vor einem Ciborienaltar Gott bitten, er möge ihnen den Ort zeigen, wo die Reliquien verborgen seien. In der andern stehen die Genannten vor einer Säule, die eine grofse Oeffnung hat, worin sie die Reliquien fanden. In der ersten Szene sieht man den zweistöckigen, noch heute in St. Marco auf der Evangelienseite stehenden Ambo, in der zweiten den einfachen, auf der Epistelseite in der Nähe jener Säule erhaltenen. Freilich ist das Innere der Kirche sehr schematisch behandelt, wie ja auch in dem nicht viel späteren alten Mosaik der Façade das Aeufsere nur im Allgemeinen treu wiedergegeben ist. Die Inschriften der Clemenskapelle sind noch leoninisch, unter diesem Bilde aber liest man:

Per triduum plebs jejunat Dominumque precantur.
Petra patet, sanctum mox collígit et collocantur.

Ein Vergleich der auf ihm gegebenen Trachten mit jenen der Geschichte der Uebertragung der Reliquien aus Alexandrien nach Venedig, in der Clemenskapelle, ergiebt werthvolle Anhaltspunkte zur Datirung.

Der Doge Ord. Falier trägt auf der Pala d'oro des Hochaltars in den 1105 erneuerten Theilen den Spalte 239 n. 8 a dargestellten Kopfschmuck, dessen Grund und Knopf golden, dessen Verzierungen roth und grün sind. In den Mosaiken der Clemenskapelle ist die Form rund geworden. Band, Hut und Knopf sind golden, das Schildchen ist grün (8 b). In dem Mosaik der Auffindung ist das Schildchen weggefallen, die Mütze höher, roth und mit goldenen Bändern verziert (8 c giebt die seitliche Ansicht, d die vordere); des Dogen Kleid endet in der 9 k gegebenen Form. Im Mosaik der Façade ist die Mütze kleiner geworden und goldig roth; auf der Spitze stehen in dem Kreuze drei weifse Kugeln (Perlen) um eine goldene (8 e). In der Taufkapelle, sowie in der Isidorkapelle hat die Dogenmütze schon die bis zum Untergang der Republik übliche Form (8 f). Ihr unteres Band ist dort golden, Stoff und Kopf sind roth; als feststehende Daten haben wir für 8 a das Jahr c. 1105 für 8 f die Zeit um 1355. Das Mosaik der Façade gehört dem XIV. Jahrh. (8 e), das der Auffindung dem Ende des XIII. (8 d), die Mosaiken der Clemenskapelle (8 b) sind aus der ersten Hälfte des XII. Jahrh.

Die Betrachtung der Mitren der Bischöfe führt zu ähnlichen Ergebnissen. In der Clemenskapelle ist die Kopfbedeckung der Bischöfe rund, und jener der Laien gleich. Vgl. Spalte 239 Figur 9 a. Die Mütze des Schwertträgers des Dogen hat die Form 9 d, vier andere Begleiter tragen eine aus leichtem Stoff bestehende, etwas höhere, eingefaltete Mütze (9 b, c) in grüner oder rother Farbe.

In anderen Mosaiken tragen die Heiligen, selbst Frauen, Mützen von der Form 9a und e. Im alten Mosaik der Façade haben die Laien spitz endende Mützen (9l), die Bischöfe, welche den Schrein des Heiligen tragen, haben ihr Haupt nicht bedeckt. In der Kapelle Zeno hat die Mitra die Form 9m. Im Bilde der Auffindung der Reliquien (9i) ist die Bischofsmütze nicht nur oben eckig, sondern auch an den Seiten erhöht worden. Indessen hat sich die Zwischenform (9g) lange gehalten; finden wir sie doch noch in dem bald nach dem Bilde der Auffindung gemachten des hl. Silvester zwischen der IV. und V. Kuppel der Vorhalle. Die Form 9h begegnet uns bei der Figur des hl. Bonifatius unten beim Eingange in die Clemenskapelle. Sein Bild ist aber viel jünger als jene Mosaiken der Uebertragung. Man beachte jedoch, um Mifsverständnisse zu vermeiden, dafs die Zeit, in welcher jene Formen der Kopfbedeckungen in Gebrauch kamen, in anderen Gegenden anders liegt. Hier sind nur venetianische Denkmäler, nur Sachen aus St. Marco zum Vergleiche benutzt.

In der im Anfange des XII. Jahrh. entstandenen Clemenskapelle lieben die Mosaicisten die grünen Farben. Ihre Figuren sind hager, ihre Architekturen leer und durchsichtig. Wahrscheinlich haben sie auch die Mosaiken der anderen Chorkapelle (H) angefertigt, in denen ebenfalls viel Grün verwendet und die Bischofsmütze noch rund ist. Ihre mit goldenen Blumen verzierten Gewänder erinnern an die Mosaiken der Façade von St. Maria in Trastevere zu Rom, welche nach de Rossi zehn (!) weise Jungfrauen darstellen und 1148 vollendet wurden.

Im vollen Gegensatz zum düstern Ton dieser alten, freilich schlecht beleuchteten Arbeiten ist das Bild der Auffindung frisch und froh, leicht und hell ausgeführt. In seinen Gewändern sieht man eine ziegelrothe Farbe bevorzugt, in der Zeichnung aber ernstes Streben nach naturgemäfser und wahrer Darstellung. Wie Pasini dazu gekommen ist, von diesem Bilde (pag. 149) zu sagen: „Peut-être la plus ancienne mosaïque de l'église", ist bei einem so tüchtigen Kenner unverständlich. Abgesehen von allem Andern widerspricht schon die Tracht unwiderleglich dieser Ansicht. Derselbe hat übrigens auch (pag. 230) das in der Taufkapelle um die Mitte des XIV. Jahrh. angefertigte Mosaik der Taufe Christi angesehen als „une ancienne mosaïque (peut-être la plus ancienne de l'église"). Und doch gehört Pasini's Führer und seine Beschreibung des Schatzes (Le tresor de Saint Marc à Venise, Preis 320 Frcs.) zum Besten, was wir über diese herzogliche Kapelle und ihre Reichthümer besitzen.

Die zwischen der Clemenskapelle und dem Mosaik der Auffindung liegende V. Kuppel überrascht durch ihre Armuth; enthält sie doch nur die Figuren der hh. Nikolaus, Clemens, Leonard und Basilius. In den Zwickeln stehen die hh. Erasma, Euphemia und Dorothea nach byzantinischer Sitte auf Fufsbänkchen, wie sie auch in dem Apsidenmosaik von S. Marco zu Rom im IX. Jahrh. dargestellt worden sind (vgl. Garrucci, »Storia« tav. 294). Das vierte Bild, die hl. Thekla, ist neu. Der hl. Leonard hält ein kleines Kreuz vor sich und trägt einen auf der rechten Schulter zugeknöpften, mit einem grofsen Stück kostbaren Stoffes besetzten Mantel, erinnert also an ravennatische Mosaiken. Auch Erasma und Thekla halten solche Kreuze in der Rechten, in der Linken einen Kranz. Nikolaus und Basilius haben ein Buch, auf der Kasel ein Gabelkreuz (Schächerkreuz) aber keine Mitra. Das Kreuz der Kasel des hl. Clemens, der beide Hände nach Art der Oranten erhebt, ist Tau-förmig; die drei Bischöfe sind bärtig, der hl. Leonard hat langes, über die Schultern herabfallendes Haar. Die in den Zwickeln stehenden alten Figuren tragen mit Blumen besetzte Kleider und eine Spalte 239 9e dargestellte, halbkreisförmige weifse Kopfbedeckung mit einem goldenen Stirnbande. Da der Brand von 1419 durch einen vom Dogenpalast kommenden Funken entzündet ward, wehte der Wind von Süden her. Darum hat diese südliche Kuppel durch das Feuer und die Restauration weniger gelitten als die übrigen. Ihre Buchstaben sind eckig und einfach, nur die Form des M ist eigenartig. Vergl. Spalte 239 n. 11.

Die IV. Kuppel, deren Buchstaben jener der II. und III. gleichen und deren Inschrift oben Spalte 365 gegeben ist, bietet in sieben Szenen die Geschichte des Apostels Johannes. Der Apostel trägt ein dunkeles (blaues) Kleid mit vielen goldenen Besatzstreifen und einmal einen grünen, sonst einen weifsen Mantel. Die Bilder der vier lateinischen Kirchenväter in den Pendentifen zeigen vielleicht deshalb andern Stil, weil sie beim Brand und bei der Erneuerung weniger mitgenommen wurden. Augustinus trägt eine

Kasel, Ambrosius eine lange Dalmatika; beide Gewänder sind mit Blumen besetzt.

Die Geschichte der übrigen Apostel ist auf den Wänden dargestellt: diejenige der hl. Petrus, Paulus und vier anderer Apostel in neun neuen Szenen im nördlichen Seitenschiff (N), diejenige von sechs andern in alten, der IV. Kuppel stilistisch nahe stehenden Szenen. In neuen Bildern ist auch unter der Geschichte des Jugendlebens Christi (bei K) die Geschichte der Susanna, unter den Wundern Christi (bei M) die Legende des hl. Leonard geschildert. Auf all' diese Bilder und auf die andern, womit die kleinen Kuppeln, die Bogen und Wände übersät sind, näher einzugehen, verbietet nicht nur der Raum, sondern auch die Rücksicht auf den Leser. Nur in wenigen Worten mufs aber auf die Reihe von Einzelfiguren aufmerksam gemacht werden, welche unter den Bogen der Gallerie und in den Seitenschiffen N und O bis zur Höhe der Gallerie angebracht sind. Diese Reihe zeigt klar die langsame Arbeit und die allmähliche Ausbildung des Stiles der Mosaicisten von St. Marco.

Unten bei der Petruskapelle (H) tragen diese Heiligen an den Enden gerade abgeschlossene Kreuze, die bei späteren Figuren kleeblattförmige Endungen erhalten (Spalte 239 9 n). In den ältern gleichen die Kopfbedeckungen einer Halbkugel, in den späteren tritt bei den Bischöfen immer mehr die heutige Form der Mitra hervor. So haben einzelne Figuren unter der V. Kuppel die Form 9 a und f, bei der IV. und bei N die Form 9 e, unten bei G die spitze bereits erhöhte Form 9 h, endlich bei O in der Nähe des Oelbergbildes die Form 9 i und am Kleid den ausgezackten Rand (9 k). Das farbenreiche Oelbergsbild (bei O) wird überboten durch fünf unter ihm stehende Figuren (die Madonna mit fünf Propheten, welche sie verherrlichende Spruchbänder tragen) und durch ebensoviele ihm gegenüber stehende (bei N, Christus zwischen vier Propheten). Fast gleichzeitig mit dem Oelbergsbild und diesen zehn Einzelbildern sind die hh. Hilarion und Paulus bei f, Hippolit und Cassion bei e und Justina unter der IV. Kuppel. Diese, wohl der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. angehörenden, vielleicht noch späteren Bilder, leisten für den Farbeneffekt das Höchste, was Mosaiken bieten können. Sie gehen weit hinaus über die frischen und fröhlichen Farben der VI. Kuppel der Vorhalle. Unwillkürlich wird man an den schillernden Glanz erinnert, der in den neuen Glasläden Venedigs das Auge entzückt, aber auch nur zu sehr die Zerbrechlichkeit und das Bestechende dieses Materials darthut.

Einige Bilder des XV. Jahrh. bieten die südlichen Arkaden unter der V. Kuppel (1458).

Werfen wir einen Blick zurück auf unsere Untersuchung, so beginnen die auf alte griechische Vorbilder fufsenden Mosaiken der Vorhalle zwar in byzantinischer Art, enden aber in gothischen Formen. Gleiches scheint hinsichtlich der alten Mosaiken der Façade der Fall gewesen zu sein. Das Erhaltene ist eher gothisch als romanisch oder gar byzantinisch. Als Zeitgrenze dieser beiden Cyklen ist der Verlauf des XIII. und wohl auch der Anfang des XIV. Jahrh. anzusetzen. Den Façadenmosaiken mit den Darstellungen der Uebertragung der Reliquien des hl. Marcus schliefsen sich jene der Kapelle des hl. Zeno an, worin das Leben des Patrons der Kirche geschildert ist.

Aelter als diese Cyklen der Genesis- und der Marcuslegende ist in der südlichen, dem hl. Clemens gewidmeten Chorkapelle eine Reihe Schilderungen der Legende des hl. Clemens und der Uebertragung der Gebeine des hl. Marcus. Gleichzeitig mit letzteren sind die alten Arbeiten der nördlichen, nach dem hl. Petrus benannten Chorkapellen.

Die Mosaiken der fünf Kuppeln sind in Folge des Brandes von 1419 mehr oder weniger überarbeitet. Vielleicht sind sie aber noch im XII. Jahrh. entworfen worden. Von den sie tragenden Gurtbogen haben nur zwei die alten, stark byzantinisch aufgefafsten Bilder aus Christi Leben bewahrt. Demselben Cyklus des Lebens Christi, zu dem die Kuppeln den Grundakkord geben, gehören die alten Mosaiken auf der westlichen Wand des nördlichen und auf der östlichen des südlichen Querschiffes an. In ihnen herrscht mehr als in allen anderen Bildern der Kirche der byzantinische Einflufs. Nahe stehen sie dem nicht lange vor 1354 geschaffenen Cyklus aus dem Leben des Vorläufers, welcher die Wände der Taufkapelle bedeckt.

Obgleich der Taufkapelle fast gleichzeitig, sind doch die Mosaiken der Isidorkapelle weit freier gehalten. Hier waren eben die Kompositionen neu zu erfinden, weil in ihnen nicht die altbekannten Szenen aus der biblischen Geschichte, sondern solche aus einer Heiligenlegende gefordert wurden. Gleiches ergiebt sich

beim Vergleich der alten Szenen aus dem Cyklus der Wunder und des Lebens der Apostel, die natürlich naturalistischer und freier behandelt sind, als fast gleichzeitige Mosaiken aus dem Leben Christi.

Der Schmuck der Marcuskirche ist grofs und erhaben. Nur Palermo bietet eine Parallele. St. Vitale in Ravenna bewahrt leider nur im Chor die volle Ausstattung in Mosaik. Für uns ist Venedig praktisch auch deshalb wichtig, weil man dort sieht, wie das karolingische Münster zu Aachen auszuzieren, und was aus ihm zu machen wäre, wenn die Geldmittel dazu ausreichten. Indessen ist auch in dieser Hinsicht St. Marco lehrreich. Wohl war es die bevorzugte Kapelle des Dogen, wohl war es die allen Venezianern theure Grabkirche des Evangelisten, dessen Löwe die Republik als Wappen annahm. Und doch hat man dort, wie immer und überall im Mittelalter, grofse Pläne mit langsamer, schrittweiser Ausführung, Eile mit Weile verbunden. Man begann im Anfange des XII. Jahrh. und arbeitete Jahrhunderte, bevor man fertig wurde. Als die neue Zeit eine Restauration für nöthig und gut hielt, hat man sich wiederum nicht beeilt. Das ist die Methode, welche allezeit Grofses und Tüchtiges hervorbringt, das eine Methode, welche es ermöglicht, auch bei geringen Mitteln auf die Dauer das Gröfste zu vollenden.

Exaeten. Steph. Beissel S. J.

Bücherschau.

Das monumentale Trier. Von der Römerzeit bis auf unsere Tage in Wort und Bild vorgeführt von K. Arendt, Staatsarchitekt in Luxemburg, 1892.

Der um das Studium, die Erhaltung und Herstellung der luxemburgischen Kunstdenkmäler hochverdiente greise Baumeister bietet hier in einem glänzend ausgestatteten Foliobande ein Gesammtbild der Denkmäler Triers von der römischen Zeit durch das ganze Mittelalter bis in die Gegenwart. Auf 13 Tafeln sind die wichtigsten derselben in Abbildungen zusammengestellt, denen theils Zeichnungen des Verfassers, theils photographische Aufnahmen zu Grunde liegen. Die Bauwerke stehen im Vordergrunde und bilden eine eben so glänzende als vollständige Entwickelungsreihe. Aber auch die Plastik feiert hier mannigfaltige und grofsartige Triumphe, nicht minder die Goldschmiedekunst, wenigstens in der romanischen Periode. Den von langjährigen Studien und vielfacher Beobachtung zeugenden Kommentar liefert der 43 Seiten zählende Text, der sehr geeignet ist, in die Kunstgeschichte der altehrwürdigen Stadt einzuführen, die für den Kunstforscher an monumentaler Bedeutung hinter keiner Stadt Deutschlands zurücksteht. S.

Adam und Eva in der Kunst des christlichen Alterthums. Von Dr. Arnold Breymann. Wolfenbüttel 1893. Verlag von Julius Zwissler.

Von den vielen Fragen im Bereiche des christlichen Bilderkreises, welche noch einer monographischen Lösung harren, hat der Verfasser eine der schwierigsten ausgewählt und in einer umfangreichen Dissertation recht gründlich und klar behandelt unter Beschränkung auf die altchristliche Zeit. Es ist sehr unwahrscheinlich, dafs die heidnische Kunst die Stammeltern zur Darstellung gebracht hat. Desto mehr hat die christliche Kunst derselben sich bemächtigt in den Malereien der Coemeterien, den Sarkophagreliefs, den gleichzeitigen Produkten der Kleinkunst, etwas später in den Buchillustrationen. Jene fallen unter den Begriff der Monumente, und der Verfasser trägt mit Bienenfleifs das umfassende Material zusammen, insoweit es ihm in den Katakomben, auf Goldgläsern, Grabplatten, Sarkophagen, Kleinkunstgegenständen begegnet ist. Hierbei stellt er namentlich die allmähliche Erweiterung des Vorwurfes fest, in welcher die „Zuweisung" von Garbe und Lamm, der Symbole der Arbeit, um so wichtiger ist, als er gerade hierauf seine Ansicht über die Bedeutung der Protoplasten-Darstellung gründet. Im II. Kapitel des I. Theiles werden nämlich „Ursprung, Zweck und Bedeutung" der Adam- und Evadarstellung eingehend geprüft. Hier betritt der Verfasser ein recht dunkles, unsicheres Gebiet. In ruhiger, mafsvoller Untersuchung, die der Klippe des Rationalismus, wie des Mysticismus gleich fern bleibt, gelingt es ihm aber, eine Anzahl von Deutungen auszuschliefsen und für diejenige eine gewisse Wahrscheinlichkeit zu begründen, welche in dem Hinweis auf die Arbeit als den Fluch der Sünde gipfelt. — Der II. Theil über „die Wiener Genesis" und die „Cottonbibel" bietet mehrere neue dankenswerthe Gesichtspunkte, und wenn der Verfasser am Schlusse von der „lohnenden Aufgabe" spricht, welche die Fortsetzung der Untersuchung darstelle, so darf hoffentlich angenommen werden, dafs er sie als ihm selber gestellt betrachtet. D.

Ulrich von Ensingen. Ein Beitrag zur Geschichte der Gothik in Deutschland von Friedr. Carstanjen. Mit 17 Figuren im Text und 13 Tafeln. München 1893. Verlag von Theodor Ackermann.

Eine tüchtige Arbeit, die nicht nur auf umsichtiger Ausbeutung des urkundlichen Materials basirt, sondern noch mehr auf dem sorgfältigsten Studium der bezüglichen Bauwerke. Diese aber sind sehr hervorragender Art, denn der wohl um 1359 geborene Ulrich von Ensingen (bei Ulm) wurde 1392 als Meister an das Ulmer Münster, 1399 gleichzeitig als Werkmeister an das Münster von Strafsburg berufen, wo er 1419 starb. Schon 1394 begegnen wir ihm, aber nur für kurze Zeit, am Mailänder Dom und später an der Liebfrauenkirche in Efslingen, in Pforzheim und anderswo.

Den Steinmetzzeichen, wie den Profilirungen widmet der Verfasser besondere Aufmerksamkeit und gründet auf sie mehrere Beweise und viele Hypothesen, die sich zum Theil auch auf die Söhne und Enkel des Meisters beziehen, des Hauptes einer fast ein Jahrhundert die Baukunst in Süddeutschland und der Schweiz beherrschenden Baumeisterfamilie. Dem Entwickelungsgange des Meisters folgt der Verfasser in gründlicher Untersuchung und kommt zu dem Schlusse, dafs er kein genialer, aber ein sehr solider Künstler gewesen, der mit den grofsen Aufgaben und Zielen, welche die baulustige und gewaltige Zeit ihm stellte, stets gewachsen ist. Den grofsen Monumenten entnimmt der Verfasser diese Charakteristik, die dadurch an Interesse, wie an Bedeutung nur noch gewinnt. Möge es ihm gefallen und gelingen, nachdem er das Haupt der Familie aus dem Dunkel hervorgeholt, auch die Glieder mit Erfolg zu beleuchten! R.

Barthel Beham und der Meister von Mefskirch. Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. Carl Koetschau. Mit 10 Lichtdrucken. Stuttgart 1893. Verlag von Ed. Heitz.

Mit dem „Meister von Mefskirch", d. h. des vom Grafen Gottfried Werner von Zimmern in die St. Martinskirche zu Mefskirch gestifteten Hauptaltars, beschäftigt sich die Forschung schon über zwei Jahrzehnte. Einige wollten ihn mit Barthel Beham identifiziren, Andere mit dem Monogrammisten MA (der als Markus Astfalk gedeutet wurde). Der Verfasser sucht nachzuweisen, dafs er weder der Eine noch der Andere ist. Zu diesem Zwecke untersucht er den „Stil von Barthel Beham's bezeichnetem Bild in der Münchener Pinakothek" und stellt diesen Meister als einen der italienischen Renaissance zuneigenden, den Mefskirchener als einen echten deutschen Künstler dar. Sodann analysirt er „die künstlerische Entwickelung und die Werke des Meisters des Mefskirchener Altars", der ihm als der bedeutsame Repräsentant einer Bodenseeschule erscheint, wohl ein Erbe Dürer'scher Kunst durch die Vermittelung Schäufelein's. Seine Bilder werden dann eingehend beschrieben und im Anschlusse daran manche Gründe geltend gemacht, dafs der Monogrammist MA im Besançoner Gebetbuch mit dem Meister von Mefskirch nicht identisch sei. Ein Verzeichnifs der zahlreichen Gemälde des fruchtbaren Meisters, sowie von Gemälden aus seiner Werkstatt und in seiner Art bildet mit 10 guten Lichtdrucktafeln den Schlufs der fleifsigen und besonnenen Dissertation, die durch Zusammenstellung und Sichtung des umfassenden, aber ausschliefslich in den Gemälden bestehenden, also nur durch Stilkritik gewonnenen Materials die Frage bis an die Schwelle der Namensauffindung führt, aber nicht bis zu dieser selbst. A.

Der Grofse Kurfürst und Moritz von Nassau der Brasilianer. Studien zur Brandenburgischen und Holländischen Kunstgeschichte von D. Georg Galland. Frankfurt 1893. Verlag von Heinrich Keller.

Der den Lesern dieser Zeitschrift (vergl. Bd. IV, Sp. 167) durch seine vortreffliche „Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei" längst bekannte Verfasser behandelt hier einen verwandten Stoff, indem er der Thätigkeit der niederländischen Barockkünstler, namentlich der Baumeister, im Auslande nachspürt, besonders in der Mark Brandenburg, wo der Grofse Kurfürst, dieser Kunstrichtung von Jugend auf zugethan, ihnen vielfache Aufträge ertheilte. Diese sollten seit seiner Vermählung mit der Prinzessin Louise Henriette von Oranien vor Allem seinen Residenzen zu Gute kommen, und der klevische Statthalter Moritz von Nassau war in erster Linie berufen, ihn durch seine enge Verbindung mit den holländischen Künstlern hierbei so erfolgreich wie thatkräftig zu unterstützen. „Aus einer vergessenen Residenz des Grofsen Kurfürsten", aus dem ihm so liebgewordenen Kleve, tauchen hier zum ersten Male in urkundlicher Belegung und zuverlässiger Zusammenstellung die betreffenden Werke auf. Sodann weisen „der Kunstunterricht am Hofe des Grofsen Kurfürsten", „Sonnenburg und sein Ordensschlofs", die „Säle zu Charlottenburg und Potsdam", die „kurfürstliche Ruhmeshalle" und viele andere Schöpfungen des grofsen, kunstsinnigen Begründers der brandenburgisch-preufsischen Monarchie auf dessen erleuchtete und mächtige Vorliebe für das künstlerische Schaffen, besonders für die niederländische Kunstrichtung, und auf den gewaltigen Einflufs hin, den sie in den ihm unterstehenden Provinzen ausgeübt hat. Auf archivalische Quellen begründet der Verfasser überall seine zahllosen interessanten Angaben, die mit vielen bis dahin unbeachteten Kunstwerken bekannt machen und die Verhältnisse nachweisen, unter denen die Künstler, von denen sie ausgeführt sind. W.

»Journal of the Royal Institute of British Architects.« London 9 Conduit-Street.

Im ersten Jahrgang dieser Zeitschrift (Sp. 42 ff.) ward von dem Unterzeichneten über das vorstehend bezeichnete Institut, seine grofsartige Organisation und sein so tief und weit greifendes Wirken auf dem Gebiete des Bauwesens berichtet. In Bezug auf dessen dort ebenwohl besprochene Veröffentlichungen ist jüngst eine bemerkenswerthe Aenderung eingetreten. Als Organ des Institutes hatte das »Journal of Proceedings« gedient, welches sich an dessen Berathungen anschlofs, und sonstige, dem Vereinszwecke entsprechende Mittheilungen brachte, überhaupt einen entschieden geschäftlichen Charakter an sich trug. Unter dem Titel »Transactions« erschien aufserdem am Schlusse eines jeden Vereinsjahres ein stattlicher, vorzugsweise gröfsere Abhandlungen bringender Quartband.

Die Neuerung besteht nun darin, dafs die beiden Publikationen, gewissermafsen zusammengeschmolzen unter dem Titel eines vom Institut herausgegebenen Journals erscheinend, in die Reihe sonstiger Kunstzeitschriften eintreten und aufserhalb des Bereichs des Institutes liegenden Kreisen interessanter werden. Im Laufe des mit dem November beginnenden Vereinsjahres erscheinen 12 Hefte, jedes zum Preis von 2 Schilling.

Das vorliegende erste Heft der neuen Serie bringt die Eröffnungsrede des Institutspräsidenten Anderson, welche einen Ueberblick über den Stand des Bauwesens in England und den Wirkungskreis des Institutes gewährt, überdies auch Rathschläge und Be-

trachtungen allgemeiner Art enthält, wie z. B. eine Warnung vor dem Drange, immer Neues zu schaffen, originell zu erscheinen, vor dem Ueberladen der Bauten mit Ornament, der Verwendung von Surrogaten. Insbesondere aber legt er Verwahrung ein gegen das, was ich als Büreaukratisiren des Bauwesens und der dasselbe Uebenden (Legal Registration of Architects) durch die Gesetzgebung bezeichnen zu können glaube. In den fünf bis jetzt weiter erschienenen Heften treten besonders Abhandlungen hervor über das altgriechische Haus, nach einer Beschreibung desselben von Vitruvius, über die in Chicago aus Anlafs der Weltausstellung errichteten Bauten, und eine solche über den Einflufs der klassischen Baukunst nach Indien und Afghanistan hin. Ueberhaupt erscheint das Kunstalterthum Indiens öfters im Vordergrund. Das fünfte Heft eröffnet ein besonders historisches Interesse darbietender, im sechsten Heft fortgesetzter Bericht über die Leicester-Abtei, innerhalb welcher Kardinal Wolsey sein sturmbewegtes Leben mit dem Bekenntnifs schlofs, dafs er nun nicht im Elend stürbe, wenn er Gott so eifrig gedient hätte, wie dem König. Bald nachher verschwand mit den Bauten der säkularisirten Abtei die Grabstätte Wolsey's spurlos. Zahlreiche Abbildungen veranschaulichen meist das Beschriebene. An die Verlesung der Abhandlungen im Schoofse des Vereinsvorstandes reihen sich durchweg Besprechungen derselben, wie denn überhaupt kontradiktorische Erörterungen manche Spalte füllen.

Noch sei einer in's Leben eingreifenden „Adresse" des Institutspräsidenten Anderson an die Baubeflissenen (students) gedacht, über das wechselseitige Verhältnifs der Architekten zu einander, des Meisters zu seinen Gehülfen, über Konkurrenzen, das Eigenthum an Bauplänen und über sonstige Punkte noch, welche, wie die beregten, auch für unsere deutschen Architekten der praktischen Bedeutung nicht entbehren.

Selbstverständlich wird über alle Vorkommnisse innerhalb des Bereichs des Institutes und der zu demselben in Beziehung stehenden Vereine zunächst berichtet. Aufserdem läfst aber das Journal in Bezug auf Reichhaltigkeit und Mannichfaltigkeit seinen Abnehmern schwerlich etwas zu wünschen übrig.

Hoffentlich genügt Vorstehendes, wie wenig auch auf das Einzelne eingegangen werden konnte, um die Freunde der monumentalen Kunst, insbesondere die Architekten, zu veranlassen, durch Kenntnifsnahme von dem Organ des in London konzentrirten Institutes sich selbst ein Urtheil über ersteres zu bilden. Ueberhaupt dürfte sich ein regerer Wechselverkehr, als dermalen stattfindet, zwischen den Kunstfreunden des mächtigen, über die reichsten Mittel verfügenden Inselvolkes und den unsrigen gar sehr empfehlen; sicherlich würde solcher uns Deutschen, namentlich auf dem Gebiete des Bauwesens, zum Vortheil gereichen.

P. S. Nachträglich sei noch die Bemerkung beigefügt, dafs das soeben erschienene VII. Heft des Journals eine von vielen Abbildungen begleitete, eminent praktische Abhandlung über den Bau der Wohnungen enthält, welche mit der daran sich reihenden, wiederum kontradiktorischen, daher um so anregenderen Besprechung nicht weniger als 31 Quartseiten einnimmt.

A. Reichensperger.

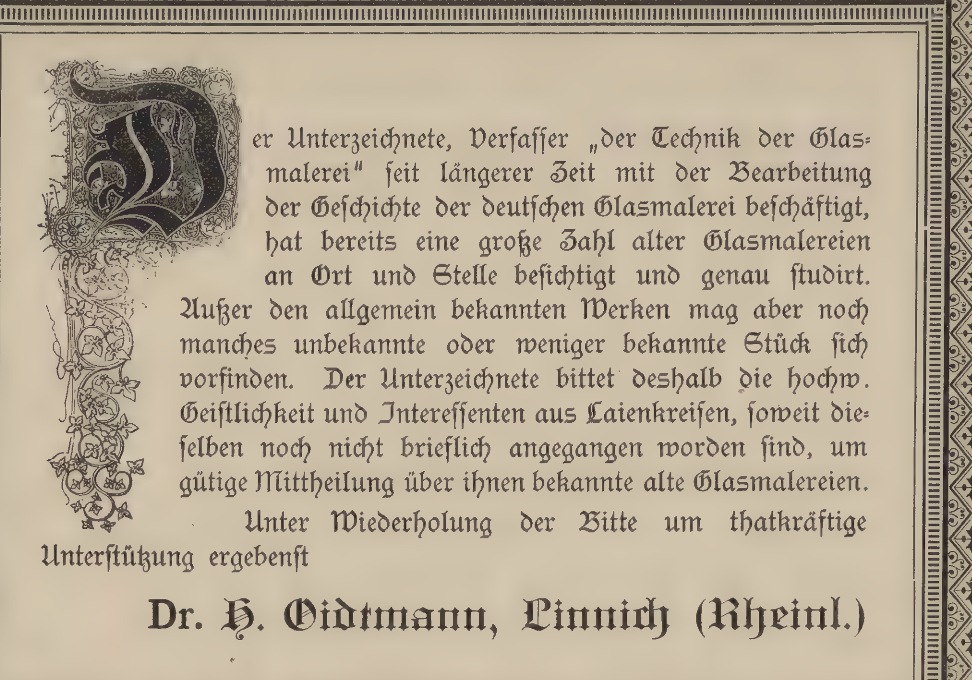
Kühlen's Neueste Kunstblätter bestehen in einem vielfarbigen Kommunion-Andenken und in einem phototypischen Andachtsbilde, welches unter dem Titel: „Zeit und Ewigkeit" von P. Kreiten eingeführt wird. — Das erstere, Nr. 40, (in zwei verschiedenen Gröfsen) im Stile des XIV. Jahrh. ausgeführt, zeigt um die gröfsere geschickt komponirte Abendmahlsdarstellung kleinere Szenen in hübscher Anordnung, in Zeichnung und Farbe anmuthig behandelte, ausdrucksvolle Grüppchen, deren ornamentale Einfassung ganz mustergültig ist, während die architektonische Bekrönung der Abendmahlsszene mit der sie abschliefsenden Weinranke noch einige Härten zeigt. Die Farbenharmonie und die technische Ausführung lassen trotz der vielen Details kaum etwas zu wünschen übrig.

Das Andachtsbild, welches die Doxologie: „Ehre sei dem Vater" u. s. w. als Unterschrift trägt, ist eine ungemein figuren- und gedankenreiche Grofsfoliotafel, welche von Professor Tobias Weifs, dem Meister der in demselben Verlage erschienenen „Sceptra mortis" (vergl. diese Zeitschr. Bd. IV, Sp. 295) gezeichnet ist. Nach dem Vorbilde der mittelalterlichen Mysterienbühnen ist das tief empfundene, bis in die kleinsten Einzelheiten sorgfältigst durchgeführte Blatt in drei Theile gegliedert: Himmel, Erde (mit dem das ganze Bild beherrschenden Kreuze) und Hölle, eine erhabene, ergreifende Predigt, welche der von P. Kreiten beigegebene eingehende Text um so verständlicher macht. Für Unterrichts- wie für Erbauungszwecke ist das vorzüglich komponirte, trotz der Ueberfülle der Figuren nicht unruhig wirkende Kunstblatt gleich geeignet. H.

Benziger's Beicht- und Kommunion-Andenken zeigen das Bestreben, den verschiedensten Bedürfnissen und Geschmacksrichtungen auf diesem viel begehrten und viel umworbenen Gebiete entgegenzukommen. Defswegen sind sie, wenigstens die Kommunionbilder, sehr reich an Zahl und sehr mannigfaltig wie in der Gröfse, so in Bezug auf Darstellung, Zeichnung und Farbe. Neben den Duodezbildchen erscheinen Grofsfoliotafeln, neben den flauen Gruppenbildungen von allerlei Altargeräth mit symbolischen Blumen und Früchten mancherlei figürliche Darstellungen, die zumeist das letzte Abendmahl behandeln, oder Christus als Hohepriester. Manche von diesen zeigen ein ganz modernes Gepräge, weich im Ausdruck und Kolorit, wie die meisten französischen Andachtsbilder; andere schliefsen sich einigermafsen an ältere, aber immer noch etwas naturalistische Stilrichtungen an; mehreren liegen auch in der Gestaltung der einzelnen Figuren, wie in deren Komposition mittelalterliche Vorbilder zu Grunde, und einzelne Tafeln, welche als die besseren der ganzen Sammlung erscheinen, verdanken ihre Vorzüge vornehmlich dem Anschlusse an altgothische Miniaturen. Die letzteren zeigen in Bezug auf die Behandlung der Architektur und Ornamente, der Figuren und nicht zum geringsten Theile auch der (so leicht aus der Rolle fallenden) Schrift am sichersten den Weg für die richtige Anordnung und Gruppirung, Zeichnung und Färbung, und verdienen um so mehr Beachtung, je gröfser die Fortschritte sind, die der Farbendruck in technischer Hinsicht auch in dieser so produktiven Offizin gemacht hat. H.

ANZEIGEN.

ANZEIGEN.



Der Unterzeichnete, Verfasser „der Technik der Glasmalerei" seit längerer Zeit mit der Bearbeitung der Geschichte der deutschen Glasmalerei beschäftigt, hat bereits eine große Zahl alter Glasmalereien an Ort und Stelle besichtigt und genau studirt. Außer den allgemein bekannten Werken mag aber noch manches unbekannte oder weniger bekannte Stück sich vorfinden. Der Unterzeichnete bittet deshalb die hochw. Geistlichkeit und Interessenten aus Laienkreisen, soweit dieselben noch nicht brieflich angegangen worden sind, um gütige Mittheilung über ihnen bekannte alte Glasmalereien.
Unter Wiederholung der Bitte um thatkräftige Unterstützung ergebenst
Dr. H. Oidtmann, Linnich (Rheinl.)

ANZEIGEN.

ANZEIGEN.



BREMS-VARAIN

Hof- und Domgoldschmied

TRIER

Werkstätte zur Anfertigung kirchlicher Geräthe

in edlen und unedlen Metallen,

in allen Stylarten und durchaus sauberster Handarbeit mit kunstvollsten Gravuren und Emaillen.

Grosses Lager fertiger Monstranzen, Ciborien, Kelche etc. etc.

Höchste Auszeichnungen und Anerkennungen.

Reparaturen und Neuvergoldungen.

Illustrirter Catalog gratis und franko.





Ant. Richard, Düsseldorf

fabricirt als

ausschliessliche Specialitäten:

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel A und B,

von ersten Künstlern mit Anerkennung angewandt, zur Herstellung **wirklich matter Malereien,** durch Mischen m. **beliebigen Farben, wiedergefundenes ältestes Malmittel,** übertrifft alle anderen durch **sammtartige, tiefste** und **feurigste** Töne, **dauerhaft und wetterfest, sehr wichtig für Kirchen- und Monumentalmalerei, besser als Tempera-, Oel- u. Wachsmalerei, zu Mk. 2.— u. Mk. 3.— p. Ko.** Für den **Anstrich von grossen hellen Flächen** eignen sich besonders gut die **Qualitäten H und S zu Mk. 1.— und Mk. —.65 p. Ko.** — **Gerhardt's Silicatfarbe** für Façaden etc. **Gerhardt's Petroleumfarbe.**

Ausführliche Auskunft, Referenzen, Muster und Drucksachen gratis und franco.



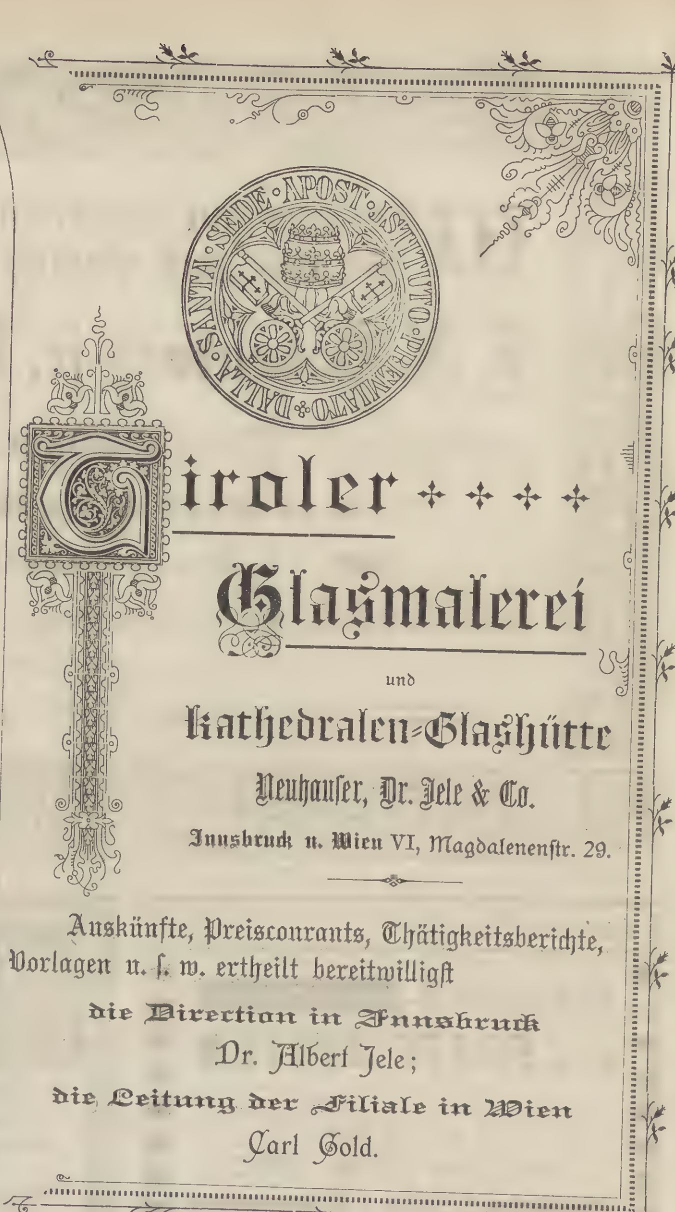

Werkstätte zur Herstellung kirchlicher
Geräthe und Gefäße
F. X. Dutzenberg jr. Nachfolger
Crefeld, Südstr. 41. Peter Oediger. Südstr. 41, Crefeld.
Anfertigung von gothischen und romanischen Kirchensachen
in Handarbeit:
Kelche, Ciborien, Monstranzen, Altar- u. Kronleuchter etc.
in einfacher wie reichster Ausführung.
Stets reichhaltiges Lager.


Apartes Fabrikat
PIANINOS
MIT LEGATE-SYSTEM
liefert unter coulanten Zahlungsbedingungen
zu Kauf und Miethe
Pianofabrik HERM. LOOS
SIEGEN i. W.
Epochemachende Neuheit

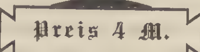

Josef Kannengießer
Maler, Köln, An der Linde Nr. 11,
an St. Cunibert. + Atelier
für Wand-, Tafelmalerei u. Polychromie.
Spezialität: Kreuzwegstationen
nach alten und neuen Mustern und
eigener Composition
ausgeführt für verschiedene Kölner
und viele auswärtige Kirchen.
Gobelin- und Fahnenmalerei
Inhaber drei erster Preise u. goldener Medaillen.


Das Marmorgeschäft von
Heuckeshoven & Woringen
KÖLN, kl. Griechenmarkt 60
empfiehlt sich zur Anfertigung von Altären, Communionbänken, Taufsteinen, Weihwasserbecken, Credenztischen, Bodenbelägen etc., der Architectur der Kirche entsprechend.
Die besten Referenzen stehen zu Diensten.


Zu verkaufen ein Oelgemälde (Copie):
Feuerbach's Pietà (Grablegung)
in Goldrahmen. Grösse 150 cm : 95 cm.
Ferner ein Oelgemälde (Original):
O. Lehmann, Soli Deo Gloria „Das letzte Gebet der Christen vor dem Märtyrertod", ohne Rahmen. Grösse 200 cm : 150 cm.
Näheres bei
Otto Meissner's Sortiment
Hamburg, Hermannstrasse 44.


DALLA SANTA SEDE APOST. ISTITUTO PREMIATO
Tiroler
Glasmalerei
und
Kathedralen-Glashütte
Neuhauser, Dr. Jele & Co.
Innsbruck u. Wien VI, Magdalenenstr. 29.
Auskünfte, Preiscourants, Thätigkeitsberichte, Vorlagen u. s. w. ertheilt bereitwilligst
die Direction in Innsbruck
Dr. Albert Jele;
die Leitung der Filiale in Wien
Carl Gold.


Erster Teil


Preis 4 M.

ANZEIGEN.

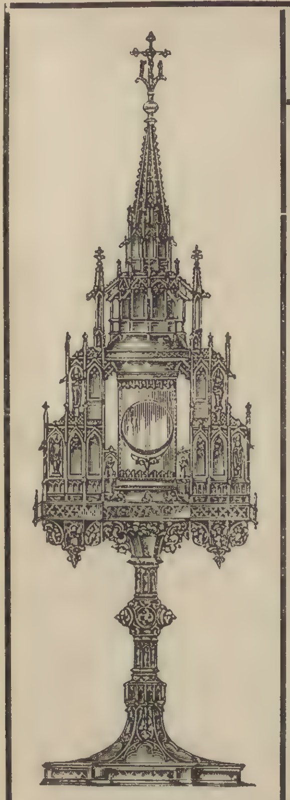
ANZEIGEN.


DALLA SANTA SEDE APOST. ISTITUTO PREMIATO
Tiroler
Glasmalerei
und
Kathedralen-Glashütte
Neuhauser, Dr. Jele & Co.
Innsbruck u. Wien VI, Magdalenenstr. 29.
Auskünfte, Preiscourants, Thätigkeitsberichte, Vorlagen u. s. w. ertheilt bereitwilligst
die Direction in Innsbruck
Dr. Albert Jele;
die Leitung der Filiale in Wien
Carl Gold.

ANZEIGEN.

Hierzu je eine Beilage der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. Friedr. Bruckmann) in München betr. „Klassischer Bilderschatz“ und von F. O. Weigel Nachfolger in Leipzig betr. „Verzeichniss der im Preise ermäss. Werke aus dem Gebiete der Kunstwissenschaft.“

ANZEIGEN.







Für die Advents- und hohe Weihnachtszeit

empfehlen wir nachstehende in unserm Verlage erschienenen

kirchlichen Kompositionen:

Beltjens, Jos., op. 129. **18 Cantiones sacrae** für Cantus, Altus, Tenor und Bassus. Partitur M. 1,80; jede Stimme 30 Pfg. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 1156.) **Sehr fliessend und edel geschriebene Gesänge von mittlerer Schwierigkeit.**

Jaspers, C., op. 11. **Zwölf Motetten** (liturgischer Text) für die verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres, für vier gemischte Stimmen. Partitur M. 2,—; jede Stimme 25 Pfg. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 644). **Mittelschwer, einiges leicht.**

Jepkens, A., Kirchliche Gesänge für den mehrstimmigen Männerchor. 9. Auflage, besorgt von P. Piel. Partitur broschiert M. 3,— (Partiepreis von 10 Expl. ab à M. 2,25.) Geb. M. 3,50. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 260.) **Durchgehends leicht, einiges mittelschwer.**

Koenen, Fr., op. 20. **Venite adoremus.** Sammlung lateinischer und deutscher Kirchenlieder für gleiche Stimmen (namentlich für Frauen- und Kinderchöre). **I. Teil. Lieder für die Advents- und Weihnachtszeit.** M. 1,25. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 519.) (NB. Keine Einzelstimmen.) **Mittelschwer.**
(Abteilung I—IV komplett M. 5,—.)

— op. 21. **Missa in honorem S. J. Trium Regum** für gemischten Chor. Partitur M. 1,50; jede Stimme 20 Pfg. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 520.) **Für gute Chöre.**

— op. 40. **Venite adoremus.** Sammlung lateinischer und deutscher Kirchenlieder für gleiche Stimmen. ☛ **Neue Folge.** ☚ **I. Abteilung: Lieder für die Advents- und Weihnachtszeit.** M. 2,— (NB. Keine Einzelstimmen.) **Mittelschwer.**
(Abteilung I—IV komplett M. 6,—.)

Melchers, L., Sammlung lateinischer und deutscher Kirchenlieder für gleiche Stimmen, als Festgabe zum 25jährigen Priesterjubiläum des Herrn Domkapellmeisters Fr. Koenen, komponiert von C. Jaspers, F. Nekes, P. Piel, F. Schmidt und Dr. Fr. Witt. Partitur M. 2,50; 1. und 2. Stimme je M. 1,20; 3. und 4. Stimme zusammen M. 1,20. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 497.) **Durchgehends mittelschwer, einiges leicht, einiges schwer.**

Piel, P., op. 38. **Kirchliche Gesänge für vierstimmigen Männerchor.** Anhang zu Jepkens: Kirchliche Gesänge, enthaltend 15 Melodien zu deutschen Kirchenliedern. 1 Tantum ergo und 16 Offertorien. Partitur M. 1,— (Partiepreis von 10 Expl. ab à 75 Pfg.) (Aparte Stimmen hierzu sind nicht erschienen.) (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 808.) **Leicht bis mittelschwer.**

— op. 65. **Acht Motetten über liturgische Texte** für eine Knaben- und eine Männerstimme. 2 Hefte. I. Teil (Weihnachtszeit). Partitur M. 2,50; jede Stimme 20 Pfg. (Beide Partituren zusammen M. 4,—.) **Leicht.**

Rademaechers, G., Orgelbegleitung zu den Vespern der höchsten Feiertage, sowie Complet und Te Deum mit Anhang. Preis brosch. M. 8,—, geb. M. 9,—. Ein höchst sorgfältig gearbeitetes Buch, das für die Organisten der Kölner Erzdiöcese ganz bedeutenden Wert hat.

Scharbach, Ed., op. 8. **Offertorien für verschiedene Feste des Kirchenjahres** f. Alt, Tenor u. zwei Bässe. Part. M. 2,—; jede St. 30 Pfg. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 849.)

— op. 24. **Sieben Offertorien zum Gebrauche an den Hauptfesten des Herrn,** f. gemischt. Chor. Part. M. 1,20; jede St. 15 Pfg. (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 1272.)

Scheel, Joh. Nep., op. 2. **Vesperae de Nativitate Domini Nostri Jesu Christi.** Feierliche, liturgisch vollständige Vesper, zunächst auf das heilige Weihnachtsfest für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 75 Pfg.; an Stelle der Stimmen für die Sänger bezogen à 40 Pfg. **Leicht bis mittelschwer.**

Schiffels, J., op. 19. **Cantate Domino.** Auswahl lateinischer und deutscher Kirchen-Gesänge für vierstimmigen Männerchor. M. 2,—; bei Abnahme von 10 Expl. ab à M. 1,50 (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 1258.)
Diese Sammlung ist wegen der äusserst leicht ausführbaren Bearbeitung der darin enthaltenen Gesänge ländlichen Chören, Gesellen-Vereinen und kleinern Kirchenchören sehr zu empfehlen.

Schmidt, Missa „de Nativitate Domini“, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Editio secunda. Partitur M. 2,50; jede Stimme 25 Pfg. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 1263.) **Leicht bis mittelschwer.**

Wiltberger, Aug., op. 21. **Die Offertorien der vorzüglichsten Feste** für dreistimmigen Männerchor. Partitur M. 1,50; jede Stimme 25 Pfg. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 895.)

— op. 31. **Zehn lateinische Kirchengesänge** für vierstimmigen Männerchor, zum Gebrauche als Einlagen nach rezitiertem Offertorium. Partitur M. 1,50; jede Stimme 20 Pfg. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 1083.)

— op. 52. **Offertorien** für vierstimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung. **Heft 1.** Partitur M. 1,—; jede Stimme (Tenor 1 u. 2 und Bass 1 u. 2 zusammen) à 30 Pfg.

Wiltberger, Heinr., op. 24. **Sammlung leicht ausführbarer lateinischer Kirchengesänge** für drei gleiche Stimmen. Mit Originalbeiträgen von M. J. Erb, Ch. Hamm, P. Piel u. Aug. Wiltberger. Part. M. 2,50; jede St. 40 Pfg. (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 977.)

— op. 27. **Sammlung beliebter deutscher Kirchenlieder** nebst einem Anhange lateinischer Gesänge, leicht ausführbar für vierstimmigen Männerchor. Partitur M. 2,50, von 10 Exemplaren ab à M. 1,80. (Cäc.-Ver.-Katal. Nr. 1091.)

Die Partituren liefert jede Buchhandlung sowie die unterzeichnete Verlagshandlung bereitwilligst zur Ansicht.

Düsseldorf. L. Schwann.







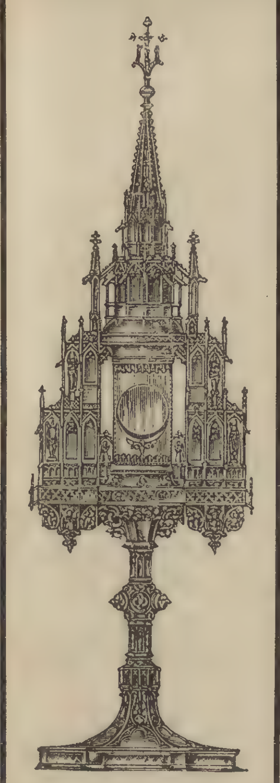
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel A und B,

von ersten Künstlern mit Anerkennung angewandt, zur Herstellung **wirklich matter Malereien**, durch Mischen m. **beliebigen Farben, wiedergefundenes ältestes Malmittel**, übertrifft alle anderen durch **sammtartige, tiefste und feurigste Töne, dauerhaft und wetterfest, sehr wichtig für Kirchen- und Monumentalmalerei**, besser als **Tempera-, Oel- u. Wachsmalerei, zu Mk. 2.— u. Mk. 3.— p. Ko.** Für den **Anstrich von grossen hellen Flächen** eignen sich besonders gut die **Qualitäten H und S zu Mk. 1.— und Mk. —.65 p. Ko.** — **Gerhardt's Silicatfarbe** für **Façaden etc. Gerhardt's Petroleumfarbe.**

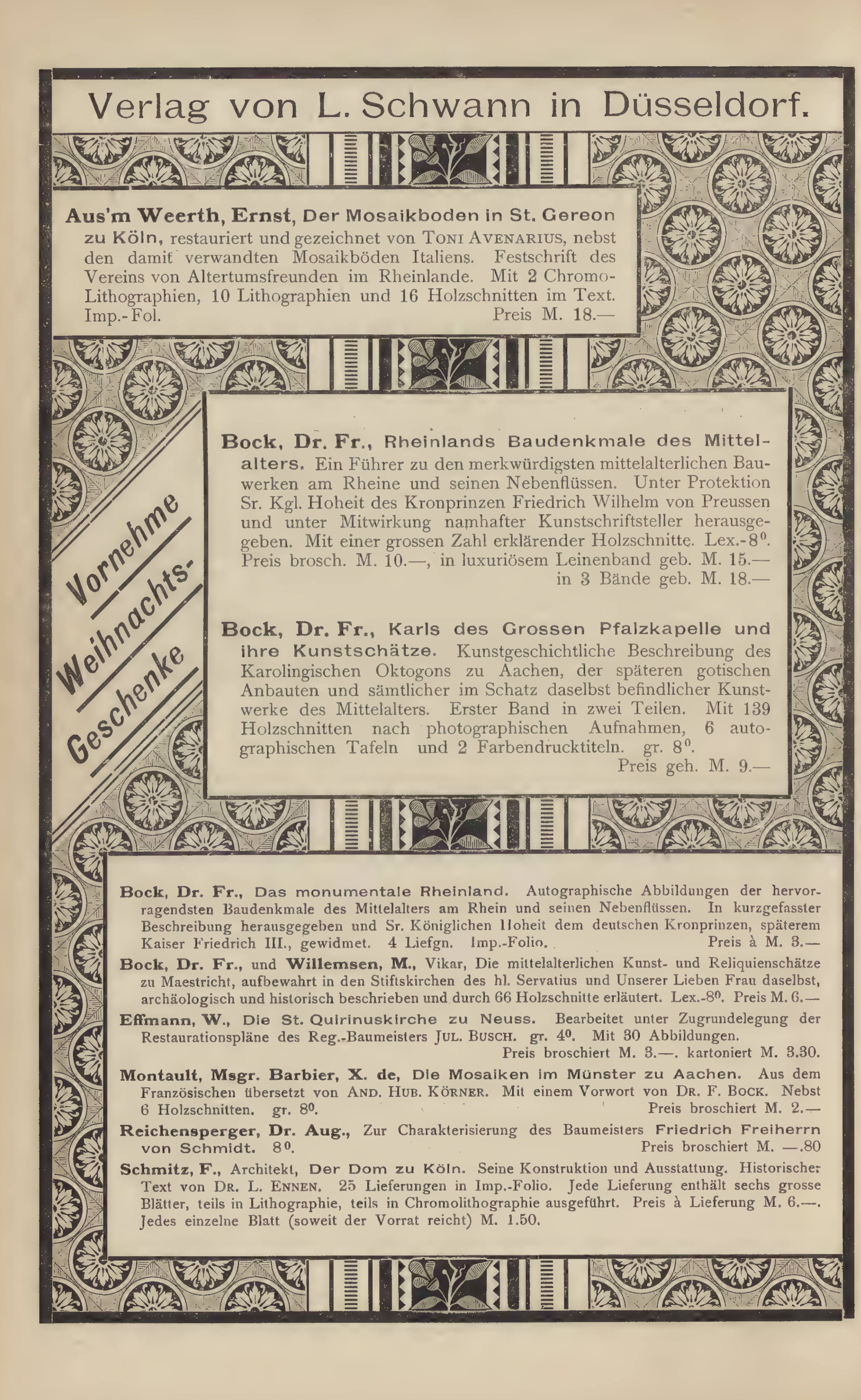
Ausführliche Auskunft, Referenzen, Muster und Drucksachen gratis und franco.



ANZEIGEN.






Verlag von L. Schwann in Düsseldorf.
Aus'm Weerth, Ernst, Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln, restauriert und gezeichnet von Toni Avenarius, nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens. Festschrift des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. Mit 2 Chromo-Lithographien, 10 Lithographien und 16 Holzschnitten im Text. Imp.-Fol. Preis M. 18.—
Vornehme Weihnachts-Geschenke
Bock, Dr. Fr., Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. Ein Führer zu den merkwürdigsten mittelalterlichen Bauwerken am Rheine und seinen Nebenflüssen. Unter Protektion Sr. Kgl. Hoheit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen und unter Mitwirkung namhafter Kunstschriftsteller herausgegeben. Mit einer grossen Zahl erklärender Holzschnitte. Lex.-8⁰. Preis brosch. M. 10.—, in luxuriösem Leinenband geb. M. 15.— in 3 Bände geb. M. 18.—
Bock, Dr. Fr., Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze. Kunstgeschichtliche Beschreibung des Karolingischen Oktogons zu Aachen, der späteren gotischen Anbauten und sämtlicher im Schatz daselbst befindlicher Kunstwerke des Mittelalters. Erster Band in zwei Teilen. Mit 139 Holzschnitten nach photographischen Aufnahmen, 6 autographischen Tafeln und 2 Farbendrucktiteln. gr. 8⁰. Preis geh. M. 9.—
Bock, Dr. Fr., Das monumentale Rheinland. Autographische Abbildungen der hervorragendsten Baudenkmale des Mittelalters am Rhein und seinen Nebenflüssen. In kurzgefasster Beschreibung herausgegeben und Sr. Königlichen Hoheit dem deutschen Kronprinzen, späterem Kaiser Friedrich III., gewidmet. 4 Liefgn. Imp.-Folio. Preis à M. 3.—
Bock, Dr. Fr., und Willemsen, M., Vikar, Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maestricht, aufbewahrt in den Stiftskirchen des hl. Servatius und Unserer Lieben Frau daselbst, archäologisch und historisch beschrieben und durch 66 Holzschnitte erläutert. Lex.-8⁰. Preis M. 6.—
Effmann, W., Die St. Quirinuskirche zu Neuss. Bearbeitet unter Zugrundelegung der Restaurationspläne des Reg.-Baumeisters Jul. Busch. gr. 4⁰. Mit 30 Abbildungen. Preis broschiert M. 3.—. kartoniert M. 3.30.
Montault, Msgr. Barbier, X. de, Die Mosaiken im Münster zu Aachen. Aus dem Französischen übersetzt von And. Hub. Körner. Mit einem Vorwort von Dr. F. Bock. Nebst 6 Holzschnitten. gr. 8⁰. Preis broschiert M. 2.—
Reichensperger, Dr. Aug., Zur Charakterisierung des Baumeisters Friedrich Freiherrn von Schmidt. 8⁰. Preis broschiert M. —.80
Schmitz, F., Architekt, Der Dom zu Köln. Seine Konstruktion und Ausstattung. Historischer Text von Dr. L. Ennen. 25 Lieferungen in Imp.-Folio. Jede Lieferung enthält sechs grosse Blätter, teils in Lithographie, teils in Chromolithographie ausgeführt. Preis à Lieferung M. 6.—. Jedes einzelne Blatt (soweit der Vorrat reicht) M. 1.50.

Hierzu je eine Beilage von **Gust. Weise,** Verlagshandlung in **Stuttgart,** der **Herder**'schen Verlagshandlung in **Freiburg** i/Br. und von **L. Schwann,** Verlagshandlung in **Düsseldorf.**

ANZEIGEN.

ADOLF VOGEL
INNSBRUCK, Tirol.



Anstalt für

Kirchliche Arbeiten

Halte mich zur Lieferung empfohlen von:

Altären, Kanzeln, Verkulum,
Chor-, Beicht- und Betstühlen
im gothischen, romanischen und byzantinischen Stile.

Heiligen-Statuen
aus Holz in feiner Oelfassung u. Vergoldung in jeder Grösse.
Relief-Bilder, wie z. B. 14 Kreuzweg-Bilder.

Christus Corpus
mit und ohne Kreuz in feiner Oelfassung für Kirche und Haus sowie für Missions- und Feldkreuze.

= Weihnachts-Krippen-Darstellungen. =

Oelgemälde auf Leinwand in jeder Grösse,
wie z. B. Altar-, Bruderschafts-, Fahnen-Bilder etc. etc.
Kreuzweg-Stationen auf Leinwand in Oel gemalt, mit und ohne Rahmen.

Heilige Gräber werden in jeder Grösse ganz nach den Verhältnissen ausgeführt.

Atteste sowie Kataloge stehen zur Verfügung und bin ich stets gerne bereit, über alles Aufschluss zu ertheilen.

Blumen- u. Blätterfabrik
von F. X. BURGER & SOHN
MÜNCHEN, Brunnstrasse 8 u. 9

empfiehlt zum Altar- u. Kirchenschmuck

Künstliche Topfpflanzen, *sowohl blühende, wie Rosen, Camelien, Hortensien, Nelken, Geranien, Fuchsien, Priemeln, Lilien, Calla etc., als Blattpflanzen wie Palmen, Begonien, Ymca, Drazaenen, Farrenstöcke etc., desgleichen Hängepflanzen für Ampeln in verschiedenen Arten, Epheu, wilder Wein etc.*

Altarbouquets *in jeder Ausführung und Grösse.*

Guirlanden *um Heiligenbilder, Statuen, ferner*

Blumen u. Blätter *einzeln, zum Selbstbinden und*

Blumenbestandtheile *und Materialien zum Blumenmachen.*

Kataloge gratis und franko.

PERMANENTE AUSSTELLUNG
unserer Erzeugnisse

Prompte Bedienung, reelle Preise.





ANZEIGEN.

ANZEIGEN.

AUFRUF 

zur Gründung eines kunstgeschichtlichen Instituts.

Wer sich mit kunstgeschichtlicher Forschung beschäftigt, dem stehen zwar an einer Anzahl von Universitäten und an einigen der grofsen Museen Europas für seine wissenschaftlichen Arbeiten eine Bibliothek und ein Apparat von Abbildungen zur Verfügung, dagegen entbehrt er an den meisten Stätten, welche für kunstgeschichtliche Forschung an Ort und Stelle von Wichtigkeit sind, jedes Hülfsmittels. Deshalb hat der in Nürnberg vom 25.—27. September 1893 abgehaltene kunsthistorische Kongress beschlossen, die Gründung von Anstalten zu bewerkstelligen, welche die kunstwissenschaftliche Arbeit an solchen Orten erleichtern und fördern sollen.

Bei der Wahl des Landes und der Stadt, wo das erste derartige Institut in's Leben treten soll, hat der Kongrefs sich gefragt, wo das Verlangen danach am dringendsten empfunden wird, und ist zu dem Schlusse gekommen, dafs nirgends die Gründung einer solchen Anstalt nothwendiger erscheint, als an der vornehmsten Stätte kunsthistorischer Studien, in Florenz. Die Italien besuchenden Archäologen haben seit mehr als sechzig Jahren an dem deutschen archäologischen Institut in Rom einen vortrefflichen Anhaltspunkt. Es besteht seit langer Zeit das sich fortgesetzt steigernde Bedürfnifs, auch für die neuere Kunstforschung in Italien eine Heimstätte zu schaffen. Der Kongrefs hat demgemäfs beschlossen, das erste kunstgeschichtliche Institut in Florenz zu errichten.

Zu einem solchen Institut gehören zunächst: 1. Anschaffung einer möglichst vollständigen kunstwissenschaftlichen Bibliothek und einer grossen Sammlung von zu vergleichenden Studien geeigneten Abbildungen, welche vereinigt, in passenden Arbeitsräumen aufgestellt und bequemer Benutzung zugänglich gemacht werden. 2. Anstellung eines allseitig gebildeten Kunstgelehrten als ständigen Leiters, welcher die ihm unterstehenden Sammlungen verwaltet, das Studium der das Institut benutzenden Gelehrten unterstützt, Studierenden ein erfahrener Führer und Berather ist und bei wissenschaftlichen Anfragen von aufserhalb Auskunft giebt.

Auf diese beiden Punkte soll sich das Institut vorläufig beschränken.

An der Gründung des Instituts sind, da die Benutzung desselben nicht allein Kunstgelehrten offen stehen soll, alle interessirt, welche Italien seiner Kunstschätze halber besuchen.

Als Grundstock sollen zunächst aus freiwilligen einmaligen oder jährlichen Beiträgen die Bibliothek und die Abbildungensammlung angeschafft werden. Sobald dieselben zu einem nennenswerthen Umfang angewachsen sind, sollen sie nach Florenz überführt und das Institut eröffnet werden. Erst dann, nachdem das Institut zu einer Thatsache geworden ist, werden wir uns, um dessen weiteren Bestand und die Lebensstellung des Leiters zu sichern, an die Regierungen der an der Existenz eines solchen Instituts interessirten deutschen und der mit der deutschen Wissenschaft eng verbundenen Staaten wenden können, mit der Bitte, dasselbe zu subventioniren.

Zur Förderung dieser Angelegenheit hat der Kongrefs ein aus fünfzehn Mitgliedern bestehendes Komité gewählt und mit der Leitung der Geschäfte Herrn Prof. Dr. Max Georg Zimmermann betraut, welcher mit den Herren Konservator Adolf Bayersdorfer und Prof. Dr. August Schmarsow den geschäftsführenden Ausschufs des Komités bildet.

Zuwendungen an Geld nimmt das Bankhaus Mendelssohn & Co. in Berlin, an Studienmaterial die Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann in Leipzig entgegen. Einzeichnungen zu jährlichen Beiträgen und alle das Institut betreffenden Korrespondenzen sind an Herrn Prof. Dr. M. G. Zimmermann unter der Adresse des genannten Bankhauses zu richten.

Ueber die eingelaufenen Beiträge wird in der »Kunstchronik« quittirt werden.

AD. BAYERSDORFER, Konservator, München. GUSTAV VON BEZOLD, Konservator, München. Geh. Rath Dr. WILHELM BODE, Galeriedirektor, Berlin. HANS BOESCH, Museumsdirekt., Nürnberg. Comm. G. B. CAVALCASELLE, Rom. Dr. PAUL CLEMEN, Provinzialkonservator, Bonn. Dr. G. DEHIO, Universitätsprofessor, Strafsburg. Dr. L. DIETRICHSON, Universitätsprofessor, Christiania. Prof. Comm. Graf D. GNOLI, Präfekt der Bibliothek, Rom. Dr. BERTHOLD HAENDCKE, Privatdozent, Bern. Dr. C. HOFSTEDE DE GROOT, Galeriedirektor, Haag. HENRI HYMANS, Professor, Brüssel. Geh. Ob.-Reg.-Rath Dr. MAX JORDAN, Berlin. Geh. Rath Dr. JUSTI, Universitätsprofessor, Bonn. Geh. Rath Dr. F. X. KRAUS, Universitätsprofessor, Freiburg i. B. Dr. JULIUS LANGE, Universitätsprofessor, Kopenhagen. Dr. CARL VON LÜTZOW, k. k. Professor, Wien Dr J. NEUWIRTH, k. k Professor, Prag Dr. A. VON OECHELHÄUSER, Professor, Karlsruhe Dr. KARL VON PULSZKY, Galeriedirektor, Budapest. E. RIDOLFI, Galeriedirektor, Florenz. Dr AUGUST SCHMARSOW, Universitätsprofessor, Leipzig. A. SCHNÜTGEN, Domkapitular, Köln Dr. HANS SEMPER, Universitätsprofessor, Innsbruck. Dr SOKOLOWSKI, Universitätsprofessor, Krakau. Dr HENRY THODE, Universitätsprofessor, Heidelberg. Dr. J. J. TIKKANEN, Privatdozent, HELSINGFORS Dr. G. UPMARK, Museumsintendant, Stockholm. Professor ADOLFO VENTURI, Galeriedirektor, Rom Dr. H. WEIZSÄCKER, Galeriedirektor, Frankfurt a. M. Dr. H. WÖLFFLIN, Universitätsprofessor, Basel. Prof. Dr. MAX GEORG ZIMMERMANN, z. Z. Rom.





Jacob Lorenz, Neuss a. Rh.
Deutsche Harmoniums, Cottage-Orgeln
(amerik. Saug-System).
Nussbaum-Gehäuse mit Gallerie.

1 Zungenr.	2 Reg.	5 Oct.	Mk. 150
$1^1/_2$ „	3 „	5 „	„ 210
2 „	5 „	5 „	„ 250

Deutsche Harmoniums i. Eichen oder Nussbaum zu Mk. 85, 110, 130, 135, 145 u. s. w. bis 1500.
Amerikanische Cottage-Orgeln von Estey, Smith & Cie., Packard etc. zu bedeutend ermässigten Preisen.
Frachtfrei nach jeder Bahnstation inkl. Kiste.
Kreuzs. Pianinos v. 450 bis 900 M. Garantie 6 Jahre.
Violinen, Zithern, patent. Akkordzithern etc., Spiel-Uhren und -Werke, Symphonions u. s. w.
Bitte Preisverzeichnisse zu verlangen.



Ant. Richard, Düsseldorf
fabricirt als
ausschliessliche Specialitäten:
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel A und B,
von hervorragend. Malern spec. auch Kirchenmalern mit Anerkennung angewandt, zur Herstellung **wirklich matter Malereien**, durch Mischen m. **beliebigen** Farben, **wiedergefundenes ältestes Malmittel**, übertrifft alle anderen durch **sammtartige, tiefste** und **feurigste** Töne, **dauerhaft und wetterfest, sehr wichtig** für **Kirchen- und Monumentalmalerei, besser** als **Tempera-, Oel- u. Wachsmalerei**, zu **Mk. 2.— u. Mk. 3.— p. Ko.** **Gerhardt's Caseïnbindemittel H f. Anstriche das beste, z. M. 1.— p. Ko.** **Malerleinwand** jeder Art, auch für **Caseïn-Malerei.**
Gerhardt's Petroleumfarbe.
Ausführliche Auskunft, Referenzen, Muster und Drucksachen gratis und franco.

